# Arta de tradiție bizantină în România

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României**

**Arta de tradiţie bizantină în România** / texte: Adela
Văetişi ; grafica: Ioana Bita Giulea ; foto: Arpad
Harangozo ; red.: Emil Stanciu ; ed.: Adrian Manafu.
Bucureşti : Noi Media Print, 2008
ISBN 978-973-1805-24-5

I. Văetişi, Adela (text)
II. Bita-Giulea, Ioana (graf.)
III. Harangozó Árpád (foto.)
IV. Stanciu, Emil (red.)
V. Manafu, Adrian (ed.)

7.033.2(498)

# ARTA DE TRADIȚIE BIZANTINĂ
# ÎN ROMÂNIA

Cartea a apărut cu sprijinul Administrației Fondului Cultural Național

## CUPRINS

Mulțumiri Muzeului Național de Artă a României, Muzeului Național de Istorie al României, Muzeului de Arheologie Constanța, Arhiepiscopiei Sucevei şi Rădăuților și Mănăstirilor Agapia şi Tismana, precum și domnului Radu Olteanu pentru dreptul de reproducere a imaginilor.

Alese mulțumiri Constanței Costea de la Institutul de Istoria Artei Bucureşti şi Părintelui Iustin Marchiş de la Stavropoleos pentru lectura atentă şi îndreptările aduse textului.

Calde mulțumiri editorilor şi graficienei pentru răbdarea şi profesionalismul arătate în obținerea fotografiilor şi punerea lor în pagină.



# Bizanțul: istorie, civilizație, cultură, artă

Bizanț este la origine numele unei cetăți fondate de greci în secolul al VI-lea î.H. ales de Constantin cel Mare ca noua capitală a Imperiului Roman de Răsărit, numit însă după numele său, Constantinopol. Aşa cum se întâmplase cu Imperiul Roman şi Imperiul Bizantin s-a identificat cu capitala sa, până într-atât încât i-a preluat vechiul nume, şi pentru că, în fapt, identitatea şi unitatea imperiului au fost reprezentate de acest oraş.

Termenul Imperiul Bizantin este mai mult o convenție a istoriografiei moderne. N-a existat niciodată un stat care să se definească în acest mod; a existat Imperiul Roman de Răsărit cu capitala la Constantinopol care şi-a luat numele de la vechea denumire a oraşului. Încadrarea imperiului în istorie e tot o convenție, venită din dorința de a împărți trecutul în perioade de timp coerente; majoritatea istoricilor au stabilit că Imperiul Bizantin îşi are începutul în 330, odată cu întemeierea Constantinopolului şi sfârşitul în 1453, odată cu căderea sa sub stăpânire otomană.

Constantinopolul a fost încă de la începutul său un oraş creştin şi acest lucru va rămâne o constantă de-a lungul întregii sale istorii. Constantin cel Mare (324-337) a încetat persecuțiile asupra comunităților creştine şi a dat istoriei un nou curs. El a început prin a da *Edictul de toleranță* şi a retroceda proprietățile Bisericii, confiscate de Diocleţian şi Galeriu, împărații dinaintea sa. Mai mult, a acordat privilegii creştinilor şi a construit numeroase biserici. Constantin a fondat un oraş şi a dat Imperiului o nouă religie de stat, i-a asigurat o economie şi o civilizație urbană prosperă.

Intreaga istorie a Bizanțului trebuie văzută ca o succesiune de epoci înfloritoare şi de epoci întunecate, de perioade de glorie şi de momente de declin. Poate



Vedere a Constantinopolului la 1537
pictată pentru Soliman Magnificul.



cea mai sugestivă dintre formulele care rezumă în laconismul său însăşi esenţa istoriei şi a civilizaţiei bizantine rămâne cea a istoricului Charles Diehl: *Bizanţ. Mărire şi decădere*.

Prima dintre loviturile care aveau să împingă Imperiul într-o nouă etapă a istoriei a fost invazia barbarilor din secolul al VI-lea, care a dus în cele din urmă la prăbuşirea Imperiului Roman de Apus. Termenul *barbar* este un nume generic ce poate fi dat unor triburi germanice, slave, turceşti, care nu vorbeau greaca, erau stabilite la graniţele imperiului de pe Rin şi Dunăre şi a căror tendinţă era de a ocupa regiunile mai bogate din jurul Mediteranei.

Domnia lui Iustinian (527-565) a fost una dintre cele mai importante epoci din istoria Bizanţului, ea a însemnat o etapă de recuceriri ale teritoriilor pierdute, reforme legislative şi administrative şi un vast program de construcţii. Acum aproape toţi locuitorii Imperiului bizantin deveniseră creştini, limba greacă era cunoscută pe întreg teritoriul, ceea ce a însemnat mult pentru unificarea imperiului. Bisericile ridicate în timpul lui Iustinian sunt răspândite în întreaga zonă a Mării Mediterane, în insule sau în marile oraşe, în Răsărit şi în Apus. Au forma bazilicală consacrată în timpul împăratului Constantin, fast şi măreţie. Între acestea, cea mai însemnată realizare arhitecturală a epocii iustiniene rămâne noua Sfânta Sofia, a cărei reconstrucţie a început în 532 şi s-a încheiat în 537. A rezultat o construcţie impunătoare care a străbătut veacurile[1]. Întreaga sa structură cu cei patru stâlpi centrali uniţi de arcuri care susţin pandantivii ce asigură baza cupolei, cu semi-cupolele adăugate la răsărit şi apus ce permit privirii să străbată către navele laterale şi galeriile care înconjoară spaţiul central, totul încununat de cupola străpunsă de numeroase ferestre, este însăşi imaginea lumii bizantine cu toate sferele ei: umană, imperială şi cosmică, legate împreună.

1 În datele sale esenţiale istoria bisericii Sfânta Sofia din Constantinopol ar putea fi rezumată astfel: fondată de Constantin în secolul al IV-lea este refăcută de Iustinian în veacul al V-lea şi cunoaşte o nouă reconstrucţie în veacul următor. În perioada iconoclastă imaginile sfinte sunt şterse, înlocuite cu ornamente şi decoraţii, în secolul al IX-lea este incendiată, apoi cruciadele o supun unor jafuri şi sacrilegii, o golesc de moaşte şi obiecte liturgice. După căderea Constantinopolului bazilica e transformată în moschee, i se adaugă minarete, loja imperială şi tronul de marmură. În 1775 trece printr-un nou incendiu, între 1808 – 1839 este refăcută şi i se adaugă noi decoraţii aurite, mozaicuri şi scrieri coranice care îi împodobesc până acum zidurile, stând alături de reprezentări ale Mântuitorului Hristos, ale Maicii Domnului sau ale împăraţilor bizantini. Din 1934 este muzeu.

Atacurile succesive ale perşilor, avarilor, turcilor şi triburilor hunice au măcinat stabilitatea imperiului şi i-au mutat mereu granițele. Balcanii erau amenințați de seminții turceşti, de bulgari, nomazi din stepe şi o mare parte din luptele defensive ale lui Iustinian au fost purtate împotriva acestora. Alianța între perşi, avari şi slavi a dus, în 626, la asedierea Constantinopolului, o rezistență dramatică a bizantinilor avându-l în frunte pe Patriarhul Serghie a avut loc atunci sub semnul icoanei Maicii Domnului aşezată peste tot, la porți, pe ziduri, mărturie a faptului că identitatea religioasă a Bizanțului era simțită ca parte a identității sale naționale.



Lumea arabă a fost un alt duşman al Bizanţului, primul atac, din anul 633, a fost îndreptat împotriva Palestinei şi a Siriei, provincii care făceau parte din Imperiul Bizantin; atunci a căzut Ierusalimul sub dominaţie islamică şi va rămâne astfel pînă la Prima Cruciadă, la sfârşitul secolului al XI-lea.

La mijlocul secolului al VII-lea, bulgarii, popor nomad dornic să se aşeze pe teritoriul Imperiului, au constituit o nouă ameninţare pentru bizantini, lupta cu ei a durat sute de ani. Toate aceste războaie de apărare sau de atac au minat stabilitatea societăţii bizantine, iar lupta iconoclastă care a început în secolul al IX-lea poate fi văzută şi ca expresie a unei neîncrederi, a unei insecurităţi în plan politic şi economic care se reflectă la nivel spiritual şi religios. O serie de istorici văd în momentul iconoclast criza credinţei în atotputernicia lui Dumnezeu şi implicit în venerarea reprezentărilor lui Hristos, a Născătoarei de Dumnezeu şi a sfinţilor. Luptele, înfrângerile suferite în războaie ajung să fie atribuite – într-o manieră tipică acelei epoci – mâniei lui Dumnezeu. Mai mult, în timp ce icoanele păreau să nu-i mai apere pe bizantini, principalul lor duşman, arabii, care au interzis toate reprezentările figurative sunt mereu victorioşi şi în continuă expansiune. Hotărârea de a interzice cultul icoanelor îi aparţine împăratului Leon al III-lea. În 726 el îndepărtează chipul lui Hristos de pe poarta marelui palat din Constantinopol şi convoacă un Sinod care interzice cinstirea icoanei. Aceasta a fost politica oficială a Imperiului din anul 726 pînă în 780 şi apoi din anul 813 până în 843. În 780 iconoclasmul lăsa mănăstirile jefuite, după ce făcuse numeroşi martiri dintre monahii şi ierarhii care au luptat şi au mărturisit pentru reprezentarea lui Hristos, dar nu câştigase de partea sa majoritatea bizantinilor pentru că icoanele constituiau un mijloc important de a face ca Hristos şi sfinţii să fie prezenţi în viaţa credincioşilor. Departe de împăraţii iconoclaşti, Sfântul Ioan Damaschinul a afirmat atunci cu limpezime că aceia care se închinau icoanelor nu venerau icoanele în sine ci pe cei reprezentaţi în ele. Sinodul de la Niceea din 787, convocat de Constantin al VI-lea, a cerut reintroducerea cultului icoanelor şi a formulat o apărare teologică a lor. A doua izbucnire a iconoclasmului a urmat unei alte înfrângeri, a celorlalţi duşmani ai imperiului: bulgarii. După ce împăratul Nichifor I este învins şi omorât de conducătorul bulgar, succesorul lui, Leon al V-lea, impune din nou iconoclasmul în 811 şi acesta va dăinui pînă în 843 când împărăteasa Teodora îl condamnă definitiv. Prima duminică din Postul Paştelui, când gruparea iconofilă şi-a făcut cunoscută victoria, este de atunci prăznuită în

Biserica Sfânta Sofia,
vedere de interior.

Biserica Răsăriteană ca Duminica Ortodoxiei. Ea a marcat sfârşitul controverselor teologice pentru mult timp de acum înainte.

Într-o lucrare fundamentală pentru spiritualitatea Bizanţului, teologul John Meyendorff observă că dintre toate familiile culturale ale creştinismului – latini, sirieni, egipteni, armeni – bizantinii sunt singurii pentru care arta devine inseparabilă de teologie. Prezenţa icoanei este cea mai izbitoare caracteristică a unei biserici



Maica Domnului cu Pruncul Glykophilusa, icoană grecească de la Mănăstirea Philotheu din Muntele Athos.

ortodoxe şi în acelaşi timp ea poate fi întâlnită peste tot, e cinstită în diferite locuri, luată în procesiuni, folosită ca protectoare a oraşului în timp de război; în cult e luminată de candele, cădelniţele o tămâiază, rugăciunile şi cererile se fac în faţa ei. De aceea putem spune că, la capătul unei îndelungi controverse, biruinţa icoanelor a fost o biruinţă a Ortodoxiei, o întâlnire a artei şi credinţei, unică în întreaga istorie a religiilor.

Tetraevangheliar, manuscris grecesc, secolul XII.



Sub împăratul Vasile I (867-886) începe o noua epocă; dinastia macedoneană pe care acesta o fondează va fi una dintre cele mai puternice din istoria bizantină. Renaşterea culturală şi afirmarea puterii militare au fost constante ale acestei epoci pline de glorie. Convertirea bulgarilor şi a ruşilor la creştinism, recucerirea teritoriilor

pierdute la granița de est, a insulelor Cipru și Creta sunt câteva dintre realizările sale cele mai importante.

Renașterea artistică a secolului al X-lea, numită și renașterea macedoneană, poate fi explicată și printr-o criză a imaginii care a urmat perioadei iconoclaste și prin stabilitatea economică, dar este în primul rând o reușită a patronajului imperial. Munca cărturărească cunoaște o adevărată explozie prin dezvoltarea unui nou scris, scrierea minusculă și cursivă care permite copierea rapidă a manuscriselor. A început o adevarată campanie de copiere a tuturor manuscriselor existente, multe dintre cele aparținând antichității clasice au fost astfel salvate și în același timp artiștii bizantini au preluat modele clasice în decorația noilor manuscrise. Convertirea slavilor, începută în secolul al IX-lea, a extins influența culturală a Bizanțului pe o arie mult mai mare, astfel civilizația bizantină va cunoaște o expansiune similară cu cea teritorială.



Imagine de la Muntele Athos, un adevărat stat monastic, autonom din punct de vedere administrativ, cu capitala la Kayres în care viețuiesc peste 1500 de monahi.

Bizanțul secolelor al XI-lea şi al XII-lea seamănă într-un fel cu Grecia clasică sau cu ceea ce va fi Italia renascentistă. Deşi măcinat de conflicte interne şi de invazii străine, fenomenul cultural şi progresul artistic sunt remarcabile şi cu ecouri până târziu în Răsăritul creştin. În istoria culturii venirea la putere a Comnenilor a marcat un nou moment de înflorire. Tot în această perioadă Biserica a avut câțiva patriarhi foarte puternici, între ei Mihail Kerularie cel care a provocat schisma. Este epoca lui Mihail Psellos, poate cel mai erudit scriitor bizantin al tuturor timpurilor.

O reformă a mănăstirilor din întreg imperiul, inițiată de împăratul Alexie I Comnenul, face ca monahismul să devină în secolul al XII-lea o forță puternică. Începuturile monahismului sunt îndepărtate[2] şi pot fi situate în Egiptul creştin în veacul al III-lea, dar odată cu secolul al X-lea şi întemeierea Muntelui Athos de către Sfântul Athanasie, cu sprijinul împăratului Nichifor II Focas, are loc o creştere rapidă a comunităților monahale athonite. În acelaşi timp, în oraşe – şi Constantinopolul deține şi aici întâietatea – se face simțită o puternică mişcare monahală. În anul 1136 Ioan II Comnenul ridică Mănăstirea Iisus Pantocrator din Constantinopol, al cărei rol social, pe lângă cel spiritual, vine din proprietățile pe care le deținea, din faptul că includea şi aşezăminte pentru bolnavi, pentru bătrâni, o şcoală medicală, un han. Avea apoi un paraclis pentru înmormântarea membrilor familiei imperiale, o biserică deschisă cultului public şi catoliconul, biserica propriu-zisă a mănăstirii, iar incinta adăpostea chiliile a nouăzeci de monahi. Mănăstirile aveau importante tezaure artistice, aveau pământuri, dețineau averi considerabile. De aceea se poate spune că Biserica în Bizanț a fost în primul rând una monahală, monahii au avut un rol important în dezvoltarea teologiei, în cultul icoanelor, în compunerea imnografiei şi alcătuirea slujbelor, în practica liturgică în general. Şi tot ei erau cei care motivau arta bisericească, cei care o creau şi cei care o foloseau deopotrivă, arta era însăşi expresia participării lor la cult, urmărind împodobirea bisericilor, realizarea veşmintelor, a obiectelor liturgice.

2 În Egipt, în secolul al III-lea are loc o schimbare radicală în spiritualitatea creştină, apare un nou mod de viață: retragerea în pustiu, singurătatea absolută, izolarea departe de lume. Istoricii și teologi au dat multe interpretări fenomenului. Au spus că monahismul a fost un protest împotriva secularizării Bisericii, la început monahii nu aveau nici o dependență de autoritatea episcopală. S-a susținut de asemenea că primii monahi respingeau cultura elenistică şi formele pe care biserica creştină le-a preluat din antichitatea clasică. Şi poate că fiecare dintre aceste opinii au relevanță pentru a înțelege această într-adevăr explozivă schimbare a modului de viață eclesiastic.

Zid al Palatului Blachernae din Constantinopol, zis al lui Constantin Porfirogenetul.

Ultimele veacuri din istoria bizantină sunt şi cele mai frământate pe plan politic: are loc expansiunea economică a comunelor italiene (Veneţia, Genova), bulgarii şi sârbii se eliberează de sub autoritatea imperiului şi pun bazele unor state proprii, la graniţa orientală selgiucizii smulg imperiului cea mai mare parte a Asiei Mici, pentru ca otomanii să desăvârşească această cucerire. Cruciadele, pornite în 1097 din dorinţa de a elibera teritoriile creştine de sub musulmanii care deveniseră deja o forţă, au tensionat relaţiile între Bizanţ şi Occident, după ce aspecte doctrinare şi de practică liturgică au rupt unitatea Bisericii la 1054.

Tendinţele expansioniste ale occidentalilor îşi găsesc încununarea în Cruciada a IV-a care a însemnat căderea Constantinopolului sub latini, oraşul fiind supus atunci unui jaf înspăimântător. Momentul a lăsat multă amărăciune şi neîncredere între creştinătatea din Apus şi cea din Răsărit, fiecare dintre ele acceptând cu greu acea realitate potrivit căreia oraşul apărat de atacurile păgâne ajunge să fie prădat de forţele Europei creştine.

Secolul al XIII-lea debutează, pe de o parte, cu întemeierea de către cruciaţi a unor state latine pe teritoriul bizantin (Imperiul latin de Constantinopol cu cele două state vasale, regatul Tesalonicului şi al Moreei) şi, pe de altă parte, cu fărâmiţarea restului teritoriului în mai multe formaţiuni politice, aşa numitele „guverne în exil", între care mai importante rămân Imperiul de Niceea şi Imperiul de Trapezunt. În acelaşi timp la graniţa răsăriteană îşi face simţită prezenţa un nou val al ofensivei musulmane. Acum intră în istorie ultima mare dinastie, cea a Paleologilor, în timpul cărora aristocraţia bizantină îşi consolidează poziţia în viaţa socială şi politică a imperiului şi, în acelaşi timp, în sânul ei se formează grupări rivale care vor duce la războaie civile, fenomen ce domină istoria politică internă a veacului al XIV-lea. Singurul ajutor posibil în faţa agresivei dinastii otomane putea veni din Apus, dar pentru aceasta trebuia plătit un preţ prea mare, latinii cereau supunerea faţă de papă şi acceptarea în Crez a formulei *filioque*, cu alte cuvinte cedarea Bisericii Răsăritene în faţa Bisericii Apusului şi depăşirea principalelor cauze ale schismei.

În contrast cu decăderea economică, imperiul trăieşte o adevărată reînnoire culturală, o nouă renaştere. Umanismul clasic al Paleologilor se propagă pe o arie întinsă, astfel că ecourile culturii bizanzine ajung mai departe ca oricând: din Veneţia, Florenţa şi Siena până în Bulgaria şi Serbia Nemanizilor şi din insulele arhipeleagului grecesc, stăpânite de latini, până în principatele ruseşti ale





Cupola centrală a bisericii Mănăstirii Chora cu Mântuitorul Hristos înconjurat de strămoşii săi. Biserica Chora sau Karye Djami din Constantinopol a fost împodobită cu mozaic şi frescă în 1312, în timpul Paleologilor. Ansamblul mural pe care îl conservă este unul dintre cele mai frumoase exemple de decorație în mozaic din epoca paleologă.

Moscovei şi Novgorodului. Direct sau pe filieră sud-slavă, influența bizantină se face simțită şi pe teritoriul românesc, amprenta sa cea mai puternică regăsindu-se în primele lăcaşe de cult din principatul Basarabilor.

Istoria căderii Constantinopolului a fost redată în multe feluri de-a lungul timpului, de la martori ai evenimentului până la istoricii epocii moderne. După o mie o sută douăzeci şi trei de ani de la întemeierea sa, Constantinopolul cade în mâinile turcilor; momentul a fost trăit de creştinii Imperiului Bizantin ca şi cum ar fi fost sfârşitul lumii. Armata lui Mahomed va străpunge cu tunurile, după două luni de asediu, zidurile înalte şi impunătoare care dădeau încă prestigiu cetății, şi la 29 mai 1453 o va cuceri. Bizantinii, în frunte cu împăratul, au luptat până la sacrificiu. În acea zi s-a celebrat ultima liturghie la Sfânta Sofia, şi se spune că în timp ce preoții slujind se îndreptau spre altar, zidul de miazăzi s-a deschis şi i-a înghițit şi acolo au să rămână până ce lăcaşul va fi din nou sfințit, redevenind biserică. Împăratul Constantin al XI-lea a căzut ca un erou, luptând pe ziduri. Creştinii din Orient cred şi astăzi că într-o zi Hagia Sofia va fi restituită cultului creştin şi slujba întreruptă atunci de turci va fi reluată cu fastul de odinioară.

Întrebarea pe care şi-au pus-o istoricii culturii a fost dacă în momentul căderii Constantinopolului se încheie şi istoria Bizanțului şi influența sa în aria creştinismului răsăritean. Dar tocmai pentru că nu a fost o realitate politică, ci una spirituală şi culturală, Bizanțul nu dispare în 1453, şi rămân vii civilizația, instituțiile, tipul de sistem politic, arta şi tot ceea ce dă expresia acelei sinteze, împlinite peste veacuri, între moştenirea intelectuală elenistică, dreptul civil roman şi religia ortodoxă. Bizanțul rămâne viu prin mijlocirea țărilor care, integrate sau legate de imperiu, la un moment sau altul al istoriei sale, după prăbuşirea politică a acestuia, rămân unite în credință, în apărarea unei tradiții. În sensul cel mai larg societatea bizantină care a supraviețuit căderii Imperiului îi includea pe toți membrii Bisericii Răsăritene, sârbii, bulgarii, ruşii, georgienii, locuitorii noilor principate române, Țara Românească şi Moldova, care cu toții îşi aveau propriile lor limbi şi propria lor ierarhie bisericească, dar erau legați de Bizanț prin însăşi tradiția pe care au moştenit-o. Poate de aceea Nicolae Iorga spune că adevăratul sfârşit al Bizanțului are loc abia la finele veacului al XIX-lea, când românii, ruşii, slavii din Balcani se îndepărtează de „aventura bizantină" şi se lasă seduşi de mentalitatea iluministă franceză, se lasă invadați de spiritul pe care

îl  aduce Revoluția, de independența unor națiuni care își arogă dreptul de a trăi prin ele însele. Abia acesta este momentul în care „Bizanțul după Bizanț moare".

Civilizația bizantină a supraviețuit căderii centrelor ei politice veacuri în şir, perpetuându-şi formele într-un vast spațiu ce se întinde din Rusia până în Nordul Africii şi din Serbia până în Armenia şi Georgia. Bizanțul a dăinuit prin instituțiile sale juridice şi ecleziale, prin ideologia sa politică şi mai cu seamă prin cultură, elemente de rezistență întărite şi perpetuate după căderea statului basileilor de către



Biserica Ortodoxă şi de Patriarhia de Constantinopol, instituţii care au luat locul autorităţii imperiale dispărute.

Pe acest fundal istoric, tăiat în câteva secvenţe mai importante, poate fi delimitată o cronologie a fenomenului artistic care să ofere o imagine sintetică a etapelor parcurse în evoluţia formelor, şi aceasta să se constituie ca un preambul al analizei noastre privind spaţiul românesc şi moştenirea artistică bizantină.

Cea dintîi formă a experienţei religioase bizantine a fost ridicarea bisericilor. Fie ele biserici de oraş sau de mănăstire ori paraclise pentru cultul privat, biserica este cea care răspunde nevoilor spirituale ale omului, de la naştere până la moarte. În acelaşi timp este tărâmul dezvoltării artei bizantine, o artă rămasă în toate timpurile strâns legată de credinţă şi cult, de actul liturgic săvârşit în ea. Biserica este locul întâlnirii omului cu Dumnezeu, aici el aude citite Evanghelia şi Apostolul, primeşte învăţătura prin tâlcuirea lor şi pe Hristos însuşi prin împărtăşanie.

Interiorul unei biserici din Monemvasia, vechi oraş grecesc de pe coasta peloponesiană ce a făcut parte din Imperiul Bizantin din secolul al VI-lea până în 1248 când e cucerit de cruciaţi şi apoi din 1263 până în 1460.

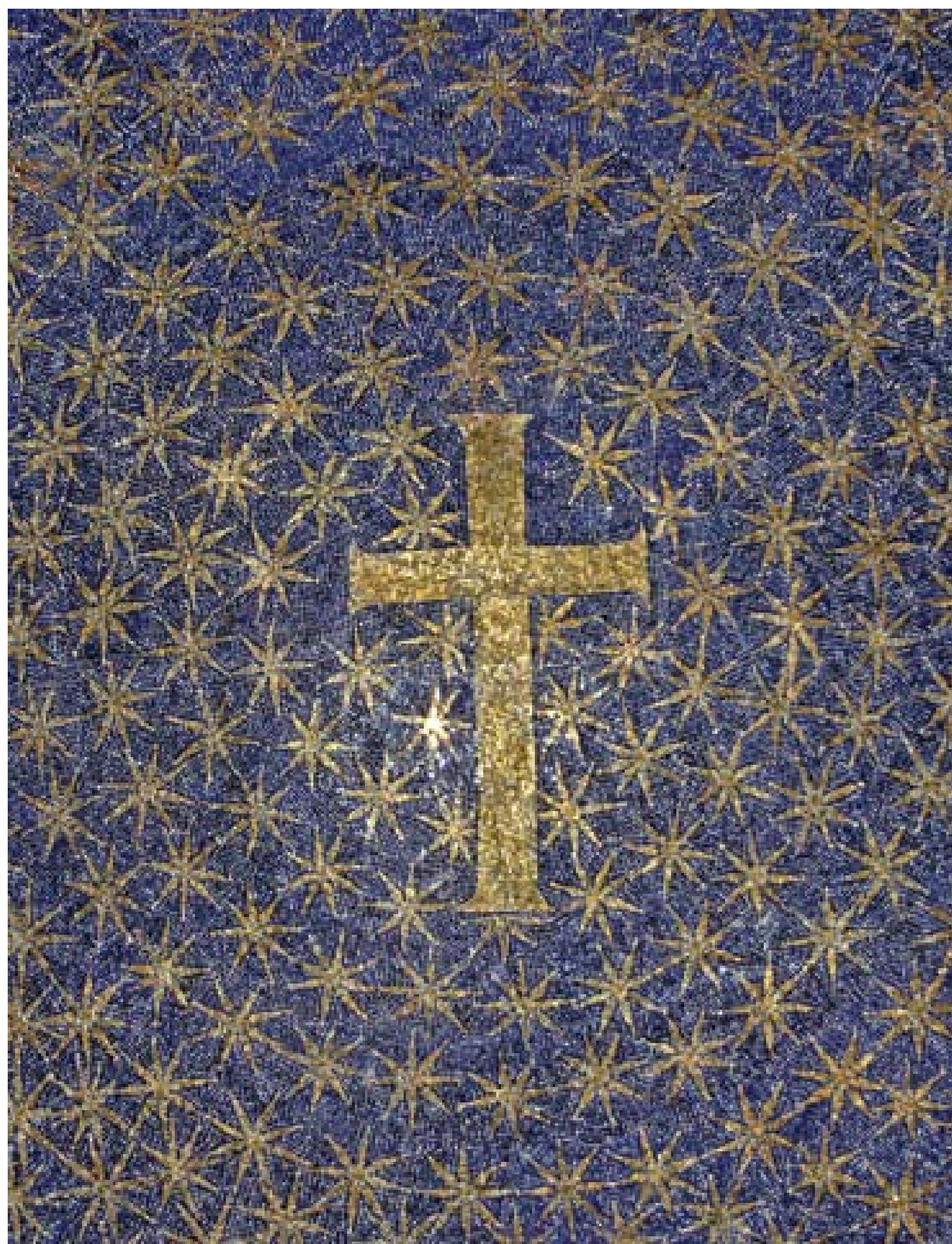
*Dicţionarul Oxford al Bizanţului* delimitează şapte perioade în evoluţia artei şi a arhitecturii bizantine. **1**. Pentru secolele IV-V are loc o perpetuare a tradiţiilor în cadrul cultural al lumii greco-romane şi în contextul politic al Imperiului Roman. În planimetrie, tehnici de construcţie şi decoraţie se manifestă o continuitate a tradiţiilor regionale. Bazilica creştină derivă din modelul antic longitutinal, doar că sub auspicii imperiale ia dimensiuni impunătoare, alături de ea se ridică martirioane, baptisterii, mausolee de plan central. Principalele monumente ale epocii lui Constantin urmează aceste modele: Biserica Naşterii din Betleem şi vechea Biserică Sf. Petru din Roma au plan bazilical în timp ce rotonda de la Sfântul Mormânt este de plan central. **2.** Secolul al VI-lea este epoca unui vast program de construcţii într-o lume complet creştinată şi în interiorul unei civilizaţii urbane. Sub Iustinian modelul constantinopolitan în arhitectură se răspândeşte pe o arie largă, apar noi soluţii structurale şi noi tehnici de construcţie, bazilica cu cupolă – însemnată realizare a artei bizantine timpurii – cunoaşte acum o largă răspândire. Cu mozaicurile din Ravena, cu fastul ornamentaţiei lor şi bogăţia spirituală a personajelor, pictura monumentală bizantină atinge adevărate culmi şi îşi impune specificul. **3.** Secolele VII-IX marchează o epocă măcinată de crize interne ce duc la declinul oraşelor şi implicit la decăderea programenlor de construcţii, se încearcă doar păstrarea, refacerea şi consolidarea celor existente. Iconoclasmul interzice reprezentarea figurativă care e înlocuită cu scene profane

Crucea de aur pe cerul înstelat din cupola Mausoleului Galla Placidia din Ravena, secolul V.

sau scheme decorative. **4.** Între secolele IX-XI, în timpul dinastiei macedonene şi în contextul unei stabilităţi politice şi religioase, arhitectura cunoaşte unele transformări, marcând despărţirea de vechea tradiţie. Impactul Islamului se face simţit în vocabularul decorativ, căruia i se alătură şi alte influenţe, cele armene, de exemplu. Are loc reducerea scării şi diversificarea tipologiilor planimetrice. Noile edificii cu planul în cruce greacă înscrisă, de un echilibru şi o sobrietate clasice, le întâlnim în Constantinopol, la Muntele Athos (catolicoanele Mănăstirilor Marea Lavră, Iviron şi altele) iar vechea tipologie bazilicală se regăseşte în provincii, în Capadocia, în Macedonia. Expresia deplină a renaşterii macedonene se manifestă în pictura monumentală, prin reîntoarcerea la valorile clasice şi fixarea programului iconografic. Două tendinţe pot fi identificate în pictura acestei perioade, una de inspiraţie monastică, ce se întâlneşte în frescele din bisericile rupestre cappadociene cu ecouri din arta paleocreştină şi alta aulică, de inspiraţie metropolitană, pe care o regăsim la mozaicurile din Sfânta Sofia. **5.** În secolul al XII-lea, în timpul Comnenilor, viaţa artistică cunoaşte o mare înflorire, numeroase biserici se ridică în toate provinciile şi chiar dincolo de frontierele imperiului, pe teritoriile italiene, în Veneţia şi Sicilia şi centrul lor de propagare în ceea ce priveşte forma, tehnicile, materialele rămâne Constantinopolul. **6.** Secolul al XIII-lea este perioada ocupaţiei latine când dispare influenţa predominantă a capitalei şi arhitectura înfloreşte în noi centre, în Niceea, Trapezunt, fiecare avându-şi propriile caracteristici. **7.** În secolele XIV-XV, Constantinopolul, odată recucerit, devine din nou centrul activităţii artistice. Are loc remodelarea şi extinderea construcţiilor existente, ridicarea unor aşezăminte monastice, iar noul stil arhitectural cu biserici de mici dimensiuni, cu pictură monumentală ce ia treptat locul mozaicului, se răspândeşte în regiunile învecinate, la Mesembria, Skoplje, la Mistra şi Tesalonic. Tematic, pictura se diversifică, apar scene din ce în ce mai numeroase cu momente din viaţa Mântuitorului, vieţile sfinţilor, imagini din calendarul liturgic, teme inspirate din diferite imne şi rugăciuni, teme eschatologice.

Într-o lume în care doar puţini erau cei ce ştiau să citească, puterea naraţiunii picturale de pe pereţii unei biserici trebuie să fi fost simţită mult mai intens ca astăzi. Dar scopul nu era doar cel de a informa, scenele şi imaginile reprezentate invitau privitorul să trăiască experienţa celor văzute. La aceasta se adaugă, în cult, prezenţa candelabrelor, a cădelniţelor, a veşmintelor, a moaştelor, a obiectelor de aur şi argint.

Intrînd în biserică oamenii intrau într-o lume diferită de tot ceea ce alcătuia viața de zi cu zi şi această lume specială a fost creată de meşterii şi artiştii bizantini.





# Bizanț şi Bizanț după Bizanț în spațiul românesc

Estetica artei bizantine poartă amprenta gustului celor care, în sânul societății bizantine au fost promotorii ei aproape exclusivi: monarhia şi Biserica. Continuitatea acestei arte timp de peste 1000 de ani se datorează acestor două forțe, care i-au acordat tot sprijinul şi puterea lor, cu adevărat absolută. Împărații favorizau stilul prețios şi rafinat al curții, ierarhii sau egumenii mănăstirilor impuneau artiştilor imaginea unei lumi a spiritului şi ascezei, dar indiferent de aceste nuanțe, arta bizantină i-a fost închinată lui Dumnezeu până într-atât încât însăşi arta curții imperiale era cuprinsă în temele şi motivele iconografiei creştine.

Figura umană era modulul decorației în Bizanț, totul se făcea raportat la ea. Concentrându-se pe figura umană, arta bizantină dovedeşte preferința pentru atitudinea frontală a personajelor, fără nici o preocupare pentru anatomia lor reală: Hristos sau împăratul poate depăşi cu un cap sau mai mult figurile care îl înconjoară, mâna binecuvântând a unui sfânt are aceeaşi dimensiune ca şi capul său, natura şi arhitectura sunt subordonate figurii umane. Scopul acestor mutații este evident: artistul bizantin nu oferă privitorului o reproducere a naturii ci o interpretare a acesteia după o scară de valori deja fixată, pe care privitorul e invitat să o accepte. Pictura bizantină e o imagine pentru „ochii interiori", ea trece dincolo de aparența ființelor şi a lucrurilor tocmai pentru a le transmite esența.

Criteriul artei bizantine nu este conformitatea cu natura ci cu ideea unei frumuseți perfecte, suprasensibile, spirituale şi aceasta vine în primul rând din funcția ei. Arta trebuia nu doar să înfățişeze adevărul ci şi să îl propage, funcția ei nu e doar cognitivă ci şi educativă, formatoare.

Acestea sunt câteva considerații generale asupra esteticii artei bizantine şi a resorturilor interne care au ştiut să o motiveze şi să-i asigure continuitatea; pentru spațiul românesc relevanța lor vine din integrarea creației artiştilor şi meşterilor care



Absida altarului Bisericii Sfânta Sofia de la Mistra (sec. XIV). Biserica ridicată în timpul lui Manuel II Paleologul are o impresionantă decorație picturală de o mare puritate şi delicatețe cromatică.

au lucrat pe teritoriul ţării noastre unei arii spirituale şi stilistice comune. Iar faptul se datora, cum vom încerca să arătăm, interacţiunilor avute de-a lungul istoriei cu civilizaţia, arta, cultura bizantină şi, în aceeaşi măsură, capacităţii lor de a prelua creator şi de a perpetua peste secole forme ale artei bizantine. Istoria acestor întâlniri vom încerca să o rezumăm în acest capitol.

O posibilă cronologie a artei bizantine pe teritoriul ţării noastre ar începe cu influenţa directă – chiar dacă în forme provinciale – a Imperiului asupra lumii bizantino-romane de la sud de Dunăre şi cu ecouri ale noii religii şi a formelor de artă care o exprimă în întreg spaţiul carpato-dunărean. Ea va continua cu răspândirea artei bizantine din epoca paleologă în diferite ţări din spaţiul balcanic, inclusiv în Ţările Române şi cu tradiţia perpetuată şi după căderea Imperiului prin propagarea unei arte şi a unei civilizaţii care nu avea cum să înceteze odată cu sfârşitul politic al lumii care a născut-o.

Detaliu pictat din mormântul hipogeu cu pictură murală din Tomis, datând din anul 330 d.H., din timpul împăratului Constantin cel Mare. Cavoul a aparţinut unei familii înstărite şi a fost folosit până la începutul secolului al V-lea d.Hr. A fost descoperit în anul 1988, într-o zonă în care au mai fost găsite aproape 200 de morminte din aceeaşi perioadă.





Cruce de calcar descoperită la Callatis amintind rugăciunea pentru pomenirea episcopilor, dovadă a existenței unui episcopat la Callatis în secolul VI.

# Lumea bizantino-romană la Dunărea de Jos. Secolele V-VII

Arta bizantină pe teritoriul dintre Dunăre şi mare la începuturile sale este îndatorată, ca în întreg Imperiul bizantin, artei romane, dar ceea ce îi imprimă caracteristica proprie este noua religie, creştinismul. Acesta transformă treptat conţinutul artei antice, temele şi procedeele sale artistice. Organizarea Bisericii locale, cu episcopia la Tomis, subordonată direct Constantinopolului, persecuţiile şi actele de martiraj sunt realităţi ale unui mod de vieţuire în interiorul Bisericii lui Hristos care se vor regăsi în formele artei timpurii bizantine de pe teritoriul nostru.



Fragment de vas ceramic lucrat la roată din pastă roşie având imprimată o cruce dublă greacă, secolele V-VI.

Religia creştină s-a răspândit pe teritoriul provinciei Dacia prin intermediul coloniştilor veniţi din întreg Imperiul roman, prin negustorii, soldaţii sau sclavii ce propovăduiau noua învăţătură în rândul populaţiei daco-romane de aici. Astfel au stat lucrurile la nord de Dunăre, în timp ce în Scitia Minor, Dobrogea de mai târziu, potrivit unei tradiţii consemnată de istoricul bisericesc Eusebiu de Cezareea, reluată şi de alţi autori, creştinismul s-a răspândit prin misionarism apostolic, mai exact prin predicile Apostolului Andrei, cel căruia „i-a căzut la sorţi să evanghelizeze Scitia”.

Mărturie a amploarei pe care o ia noua credinţă stau numeroasele obiecte creştine vechi, bazilicile paleocreştine sau monumentele funerare cu inscripţii, dar mai cu seamă consemnarea unui număr impresionant de martiri din timpul persecuţiilor lui Diocleţian şi Galeriu dintre anii 303-304, mulţi cunoscuţi şi pomeniţi până astăzi în Sinaxare, alţii rămaşi necunoscuţi.



Inscripţie care pomeneşte numele unui martir pentru Hristos, fost episcop de Tomis, secolele IV-V.



Ziduri ale cetății Histria, prima colonie grecească de pe țărmul de vest al Mării Negre. A fost întemeiată pe la mijlocul secolului al VII-lea î.Hr. de coloniști veniți din Milet. Orașul a avut o dezvoltare neîntreruptă timp de 1300 de ani, începând din perioada greacă și până în epoca romano-bizantină. În cursul secolului al VII-lea d.Hr., cetatea a fost distrusă de atacurile avaro-slave și părăsită treptat de locuitorii săi.

După stabilirea hunilor în Câmpia Panonică, urmată de expediția lor pustiitoare de-a lungul Dunării către Balcani şi Constantinopol, în prima jumătate a secolului al V-lea, şi mai ales după căderea Imperiului Roman de Apus (476), întreaga regiune carpato-dunăreană intră în sfera intereselor economice şi culturale ale Imperiului Bizantin. În Dobrogea, teritoriu ce aparținea efectiv Imperiului Bizantin, viața religioasă a fost integrată în structurile ecleziale imperiale.

Pe plan politic, Scitia Minor era în atenția bazileilor, împăratul Atanasie I începe o vastă campanie de refacere a fortărețelor şi oraşelor distruse de huni. Iustinian mai urmărea încă să recucerească Dacia, şi în acest scop reface mai multe capete de pod pe malul stâng al Dunării pe care îl include sub jurisdicția nou înființatei arhiepiscopii Justiniana Prima. În legătură cu această episcopie a fost pusă construirea în secolul al VI-lea a Bazilicii de la Sucidava, important locaş creştin de cult, descoperit pe teritoriul fostei provincii Dacia Traiana. După prăbuşirea frontierei Dunării de Jos, la începutul secolului al VI-lea şi după aşezarea slavilor în Peninsula Balcanică, legăturile populației din nordul Dunării cu cea de la sud şi cu Imperiul Bizantin, au slăbit dar nu au fost întrerupte cu totul.

Cripta bazilicii paleocreştine de la Niculițel în care s-a găsit sicriul comun a patru sfinți martiri: Zotic, Atal, Kamasis şi Filp care au mărturisit pentru Hristos în timpul lui Dioclețian.





Inscripţia din Bazilica de la Niculiţel cu numele celor patru mucenici: Zotic, Atal, Kamasis şi Filip.



Mozaicul de pe faleza portului din Tomis, secolul V.

Acesta este în linii mari fundalul relaţiilor politice şi bisericeşti cu Imperiul bizantin a teritoriilor de la nord şi sud de Dunăre şi pe acest temei se vor constitui relaţiile şi interacţiunile artistice.

Monumentele arhitecturale cele mai importante ridicate în această perioadă sunt bazilicile paleocreştine; nici una dintre ele nu a supravieţuit dezastrelor produse de migraţia slavilor şi a bulgarilor din secolele VI-VII, dar vestigiile arheologice (fundaţii, pavimente, detalii de elemente sculptate) ne ajută la reconstituirea tipului de plan. Cele mai multe astfel de locaşe de cult aveau planul bazilical cu trei nave, despărţite de două şiruri de coloane, un nartex la intrare şi o absidă semicirculară la est. Între altar şi naos se afla *cancellum*-ul, o balustradă cu coloane. Pe latura de vest bazilica era prevăzută cu un atrium, loc destinat catehumenilor ori penitenţilor, alcătuit dintr-o curte interioară şi un portic acoperit. În unele bazilici paleocreştine în mijlocul altarului era săpată cripta cruciformă. Aici s-au găsit numeroase sicrie cu trupuri întregi ale martirilor – unii identificaţi în liste de Martirologii – sau cu fragmente de moaşte, mărturie a practicii răspândite în epocă de a aduce trupurile celor ce s-au jertfit pentru noua credinţă din cimitire în locaşurile de cult. Bazilica paleocreştină de la Niculiţel avea o criptă în care s-a găsit sicriul comun a patru sfinţi martiri – Zotic, Atal, Kamasis şi Filip –, numele lor era incizat în tencuiala pereţilor, încadrând monograma lui Hristos; ei sunt printre primii mucenici din Biserica noastră.

Cele mai multe bazilici paleocreşine au fost descoperite la Tomis, Callatis şi Histria, oraşele mai dezvoltate ale Dobrogei acelui timp. Fiind distruse din temelii sau cu puţin deasupra pământului, construcţiile nu au păstrat nici o urmă de pictură sau mozaic. Doar urme slabe de frescă, mai mult detalii de culoare, au putut fi identificate pe pereţii unor cripte sau în diferite morminte creştine: fragmente din decoruri florale sau geometrice, ghirlande, porumbei.

Într-o măsură mai mare decât decorul pictural s-a păstrat cel pavimentar, este cazul mozaicului descoperit în portul din Constanţa, datând de la sfârşitul secolului al V-lea. Acoperea a doua terasă a unui ansamblu de construcţii situate de-a lungul falezei portului antic care constituia în perioada romană târzie centrul vieţii economice, sociale şi comerciale a cetăţii Tomis. S-a păstrat o suprafaţă însemnată de aproximativ 850 $m^2$, un adevărat covor din marmură şi ceramică în şase culori, cu motive geometrice şi florale.

Prin natura lor mai rezistente în timp, elemente sculpturale au ajuns în număr mai mare până la noi, sunt baze şi fusuri de coloane, capiteluri, chenare de uşi şi ferestre, fragmente de cornişe şi arhitrave, colonete, plăci şi blocuri de la mesele de ofrandă. Capitelurile constituie domeniul cel mai



bogat ilustrat al sculpturii, s-au păstrat peste o sută de exemplare, cele mai multe corintice, cu decor compus din frunze de acant dispuse pe mai multe rânduri care adaugă apoi şi simbolul noii credinţe, crucea. Majoritatea erau lucrate în centre bizantine din sud şi aduse în oraşele dunărene, dar sub influenţa lor iau naştere centre locale de sculptură arhitectonică, de unde vor ieşi piese realizate de meşteri locali ce dovedesc un nivel comparabil cu al celor mai vestite centre din lumea bizantino-balcanică.

Capitel ionic impostă decorat cu cruce, găsit la Tomis, secolul VI. Capitelurile impostă din marmură albă, variate ca formă, mărime şi decor au fost descoperite în număr mare la Tomis, Callatis, Histria, Tropaeum Traiani.

Pietrele funerare sau lespezile cu inscripţii paleocreştine sunt un alt capitol bine reprezentat în arta acestei perioade, unele aveau rol arhitectural, fiind părţi dintr-o construcţie, altele rol funerar, de pietre de mormânt. Simboluri creştine, reprezentări precum peştele, porumbelul, frunza de palmier, dar cel mai ades motivul crucii,

p. 37
Inscripție funerară pe un bloc de piatră (secolele V-VI) decorat pe fața principală cu un fronton triunghiular, monograma lui Hristos și crucea monogramatică toate înscrise într-o coroană încheiată în partea inferioară cu două frunze de iederă. Lespedea cu inscripția „Torpilla din Epiphaneia (Ciliciei), (în vârstă de) 25 (ani)" era pusă la mormântul Torpillei.

însoțesc decorul din frunze de viță sau foi de acant și inscripția propriu zisă cu conținut funerar. Semnul crucii pe monumentele creștine începe să se răspândească din a doua jumătate a secolului al IV-lea, ca urmare a impactului pe care îl are cultul Sfintei Cruci, după ce i se arată pe cer, la Ierusalim, împăratului Constantin. Semnificația ei pe monumentele creștine este evidentă, crucea are rol protector, ea apără de duhurile rele, de ea se leagă nădejdea învierii și a vieții veșnice; amenințați mereu de invaziile barbare, locuitorii unei provinciei de hotar își pun nădejdea în cruce ca semn al victoriei.[3] Uneori crucea este înlocuită de monograma lui Iisus

3 Pe spatele unei cruci de la Callatis se află inscripția „In morte resurectio – În moarte se află învierea", de o parte și alta a unei cruci sculptate pe o bucată de marmură găsită la Tomis apar inscripțiile „Dumnezeu este cu noi" și „Lumină-Viață".

Capitel corintic decorat cu foi de acant, aparține unei categorii de capiteluri mult răspândite în bazinul Mării Egee și al Mării Negre către sfârșitul secolului al V-lea și începutul celui următor.





Hristos (în gr. I X şi X P), ades flancată de literele A şi Ω. Monogramele sunt înscrise într-un cerc, simbolizând coroana, este cazul lespezii de mormânt a tinerei Torpilla al cărei text este lăsat în umbră de monograma lui Hristos contopită cu crucea, încununate de o coroană.



În aceeaşi măsură obiectele de ceramică sau de interes utilitar aveau întipărită pecetea creştinismului triumfător. Ceramica constituie categoria cea mai numeroasă pe baza căreia poate fi analizată cultura materială din Dobrogea, fiind reprezentată de o producţie bogată de ulcioare, căni, oale, opaiţe, amfore, fie de import, fie de provenienţă locală. Decorul lor e incizat, pictat sau stampat cu simboluri şi însemne creştine, dar şi cu chipuri de sfinţi sau figuri ale celor doisprezece apostoli ca pe un opaiţ din secolul al V-lea, unic prin complexitatea decorului său.

La Histria, Tomis sau Callatis săpăturile arheologice au scos la suprafaţă numeroase cruciuliţe de aur, argint, bronz, catarame, cercei, toate decorate cu semnul crucii sau alte simboluri creştine. Sunt obiecte de uz personal ce imită ades, în bronz, aceleaşi forme lucrate în aur în vestite ateliere din Constantinopol sau Antiohia.

Dintre toate obiectele de metal ajunse până la noi cel mai valoros este discul de argint aurit (anaforniţa) purtând o inscripţie în latină şi numele episcopului Paternus de Tomis, datat către sfârşitul secolului al V-lea şi începutul celui următor. A fost realizat cel mai probabil într-unul din atelierele de orfevrărie din Constantinopol şi a aparţinut Episcopiei de Tomis. Un decor vegetal în formă de ghirlandă de viţă de vie în care apar din loc în loc păsări şi animale cu semnificaţie simbolică, cunoscute în întreaga artă paleocreştină (mielul, păunul, cerbul, porumbiţa) şi câte un coş cu fructe împodobeşte marginea discului. Patru medalioane mari cu câte o cruce în interior şi alte patru mai mici întrerup acest decor. În centru apare crucea flancată de literele A şi Ω înscrisă

într-un cerc pe care este gravată incripția în latină care menționează numele lui Paternus, episcop de Tomis în timpul împăratului Anastasie I (491-518).

O importantă descoperire creştină datată în secolul al IV-lea este monograma de la Biertan. Este o tăbliță votivă din bronz, alcătuită dintr-o inscripție în latină (*Eu, Zenovius, am îndeplinit făgăduința*) şi un disc cu monograma lui Hristos. Astăzi zalele care legau între ele părțile şi cele care prindeau piesa de un presupus candelabru, pe care l-ar fi dăruit Zenovius unei bisericii, nu se mai păstrează. A fost găsită împreună

Lampă de bronz (secolul VI) descoperită pe malul stâng al Dunării, socotită a fi de origine coptă.

p. 38
Stela funerară, secolele V-VI. Inscripție: „Aici odihneşte Atala, fiul lui Tzeiuk, care a trăit 25 de ani. Unul dintre arcaşi din cetatea Tisis".



cu vase din bronz la Biertan, şi este o mărturie, alături de diferite opaițe, cruci şi piese de podoabă descoperite în Transilvania a modului în care comunitățile creştine de pe acest teritoriu şi-au exprimat apartenența la o arie culturală şi spirituală comună.



Monograma de la Biertan (secolul IV) este un donarium alcătuit dintr-o tabula ansata cu inscripţie în latină: „Eu Zenovius am îndeplinit făgăduinţa” şi un disc din bronz cu două tortiţe simetrice pentru atârnat; în interior monograma lui Hristos X+P.



p. 40
Discul lui Paternus (secolul V) a aparţinut episcopiei de Tomis; în centru este gravată inscripţia în latină care menţionează numele episcopului Paternus, „(Acest disc) a fost făcut din nou, din (piese) vechi, prin grija lui Paternus, preacinstitul nostru episcop”.

## Dobrogea bizantină. Secolele VIII-XII

După anul 602 în viaţa fostei provincii Scitia Minor au loc o serie de prefaceri de natură politică, socială şi religioasă. Peste populaţia locală se aşează unele popoare migratoare şi în primul rând slavii. Ei sunt noul element etnic ce va intra în legătură cu comunităţile locale daco-romane.

Noul stat bulgar ajunge să-şi întindă stăpânirea şi asupra Dobrogei, dar Imperiul Bizantin reuşeşte să-şi menţină controlul şi în 971, în timpul domniei lui Ioan Tzimiskes, teritoriul dintre Dunăre şi mare este recucerit și împreună cu partea de nord-est a Bulgariei reorganizat ca themă bizantină – o unitate administrativ-militară specifică Bizanţului, dependentă direct de imperiu – thema Paristrion sau Paradunavon („de lângă Dunăre”) cu reşedinţa la Durostorum. Acum are loc şi organizarea bisericească a provinciei nou întemeiate, vechea episcopie de



Moneda de aur emisă la Constantinopol (908-912) cu Iisus Hristos pe tron binecuvântând (avers) şi Leon al VI-lea şi Constantin al VII-lea (revers).

Durostorum este ridicată la rang de mitropolie şi pusă sub jurisdicția directă a Patriarhiei de Constantinopol.

În a doua jumătate a veacului al X-lea, împăratul Nichifor Focas socotea Dunărea frontiera de Nord a Imperiului Bizantin şi o mărturie a acestui fapt sunt descoperirile de la Durostorum, Tomis şi Noviodunum, sigilii şi monede bizantine, obiecte de podoabă şi uz casnic de factură sau de proveniență bizantină care dovedesc nu doar o continuitate a vieţuirii şi menținerea legăturilor cu Bizanțul dar, pentru anumite intervale de timp, chiar o supremație a Bizanțului asupra centrelor şi regiunilor în care au fost găsite.

În legătură cu populația românească din acest timp este pusă cultura Dridu, cea mai închegată formă de organizare materială ce îşi atinge etapa de maximă dezvoltare în secolele X-XI. Această cultură balcano-dunăreană constituie dovada arheologică a procesului de asimilare a slavilor şi de afirmare a românilor de la nord de Dunăre ca popor de cultură şi civilizație creştină. Ea conturează imaginea unei civilizații „de frontieră", mai curând modestă, dar reprezentativă pentru amestecul etnic, pentru sincretismul cultural, pentru convergența de înrâuriri politice şi religioase de la acest hotar de miazănoapte al Imperiului Macedonenilor şi Comnenilor.

În Dobrogea secolelor X-XII principalele realizări artistice din domeniul arhitecturii, al artei podoabelor sau al ceramicii dau mărturia unei continuități a vechii culturi romano-bizantine a veacurilor al VI-lea şi al VII-lea. Expresie a acestei continuități sunt noile aşezări bizantine din secolele X-XII care se ridică pe locul celor din prima epocă de stăpânire aici a Imperiului sau traseele de incintă şi materialele de construcție din epoca romano-bizantină refolosite la edificiile ecleziale ridicate acum.

Monumentele de arhitectură de la Dunărea de Jos din perioada cuprinsă între secolele X-XII se împart în două mari grupe: construcții militare (cetăți izolate şi fortificații de oraşe) şi construcții religioase (biserici şi mănăstiri). Primei categorii îi aparțin cetatea de la Capidava, cetatea de la Garvăn-Dinogeția, aşezată într-o insulă nu departe de Galați, şi cea din grindul dunărean numit Păcuiul lui Soare. În al doilea grup se situează schitul rupestru de la Basarabi, Biserica cimitirului de la Dinogeția şi Biserica de la Niculițel.

Primul monument de arhitectură medievală timpurie mai impunător este puternica cetate ridicată în secolul al X-lea pe insula dunăreană Păcuiul lui Soare. Zidurile masive de piatră ale incintei, trasând un perimetru rectangular, se păstrează astăzi



Cetatea Păcuiul lui Soare ridicată în secolul al X-lea pe insula dunăreană cu acelaşi nume.

într-o proporţie redusă, dar aspectul şi structura lor demonstrează o continuitate cu cele mai pure tradiţii ale arhitecturii greco-romane din acea epocă de reînviere a clasicismului în toate domeniile artei din timpul împăraţilor Macedoneni. Fortăreaţa era o pavăză pentru oraşul de reşedinţă Durostorum şi o staţiune pentru flota bizantină pe Dunăre, avea o importantă funcţie militară de apărare şi era punct de supraveghere a circulaţiei pe Dunăre.

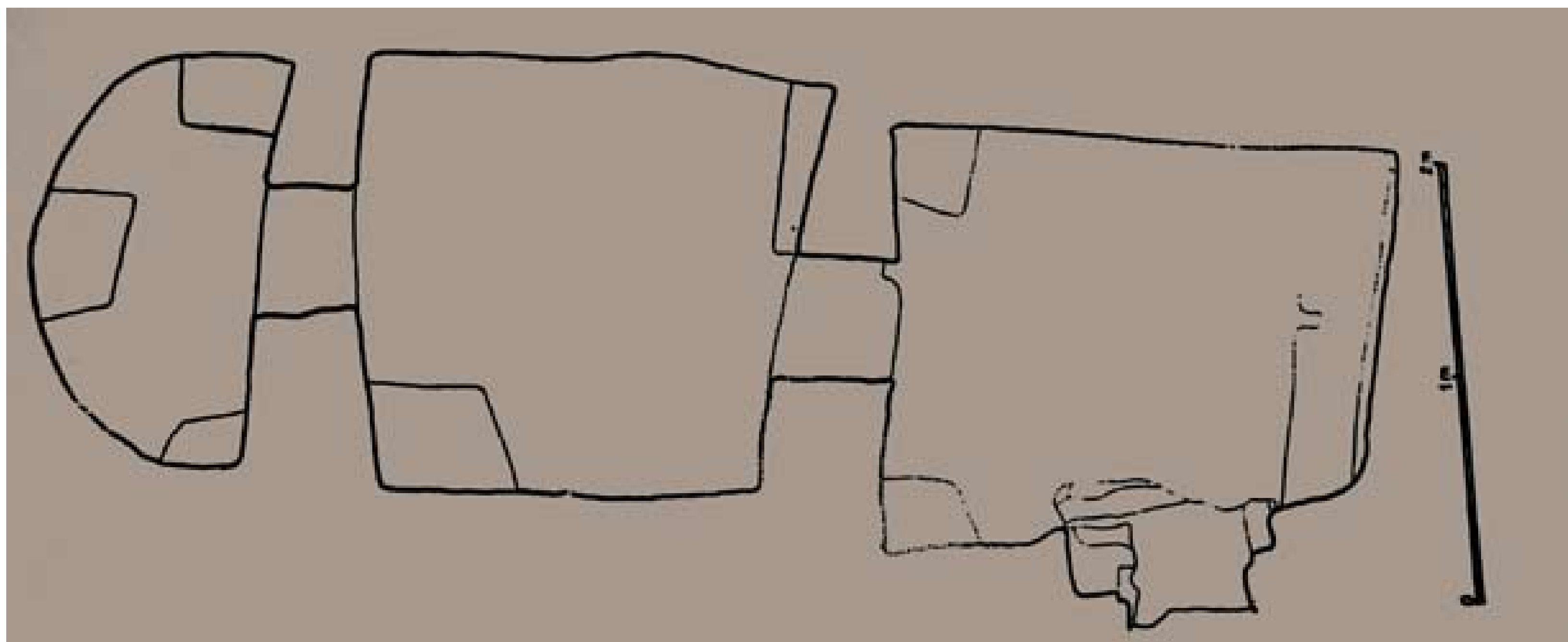
În condiţiile integrării teritoriului dintre Dunăre şi mare statului bizantin, viaţa creştină şi implicit arta capătă o mare varietate de forme. În ceea ce priveşte arhitectura are loc trecerea de la epoca bazilicii şi a inscripţiilor funerare paleocreştine, la cea a bisericii cruciforme sau treflate. De aceea monumentele cele mai caracteristice ale

perioadei – chiar dacă uneori în forme modeste, proviniciale – se află în domeniul arhitecturii ecleziale. Clerul, ierarhii Bisericii, monahii aveau deja un rol însemnat în viața spirituală, socială şi politică a unei provincii bizantine, iar descoperirile precum acel vestit engolpion de aur de la Garvăn Dinogeția sunt o mărturie în plus a importanței şi staturii ierarhiei ecleziale locale. Monumentele de arhitectură bisericească ale secolelor X-XII, trei la număr, pot fi grupate în două categorii. Cea dintâi, ține de sfera viețuirii şi a practicilor monahale şi include bisericile rupestre de la Basarabi-Murfatlar şi biserica de plan treflat de la Niculițel, iar cea de a doua, ține de nevoile religioase ale unei cetăți militare, ca în cazul bisericii de cimitir de la Garvăn Dinogeția.

Interiorul unei biserici din complexul Basarabi, ansamblu monastic format dintr-o biserică, trei paraclise, camere funerare şi chilii, săpate în stânca de la Murfatlar în 982.

Complexul săpat în stâncă de la Basarabi, este unul dintre cele mai originale monumente creştine păstrate pe teritoriul nostru. Format dintr-o mică biserică, trei paraclise, camere funerare şi chilii, legate între ele prin coridoare înguste şi joase, dispuse la diferite niveluri, monumentul a fost datat, cu ajutorul unui grafit







cu caractere greceşti în anul 982. Încăperea cea mai spaţioasă, care constituie şi intrarea în schit, este biserica principală de plan rectangular, împărţită în trei încăperi: absida semicirculară care adăposteşte masa altarului, naosul şi pronaosul, despărţite între ele prin pereţi săpaţi în stâncă. O boltă neregulată, grosolan cioplită, acoperă naosul şi pronaosul, care comunică printr-o uşă scundă, arcuită în partea superioară. Absida semicirculară este acoperită cu o semicalotă sferică; în ea s-a cioplit în stâncă masa altarului, un bloc pătrat lipit de peretele estic. În apropierea bisericii principale se află două încăperi cu rol funerar, dreptunghiulare, acoperite cu o boltă semicilindrică. Un paraclis, legat la rândul lui de o cameră funerară are o arhitectură ceva mai complicată: planul rectangular este încununat la est de o absidă centrală semicirculară încadrată la nord şi la sud de câte o absidiolă. Un *cancellum*, înalt de 60 cm, având la mijloc o intrare, desparte încăperea altarului de naos.

Dar ceea ce dă o notă specială acestor monumente este ornamentaţia lor; ea poate fi împărţită, din punctul de vedere al conţinutului,




Decor incizat în zidurile de cretă de la Basarabi. Simbolistica creştină, reprezentări animaliere sau figuri de sfinţi sunt zgâriate pe peretele de stâncă constituind una dintre cele mai originale decoraţiii din întreaga noastră artă medievală.

p. 46 sus
Planul Bisericii A1 din complexul Basarabi; a fost prima din cele descoperite în vara anului 1957 şi singura care se păstrează în întregime.

p. 46 jos:
Altarul bisericii B4, cea mai mare dintre bisericile rupestre de la Basarabi. Altarul este cu o treaptă mai înalt şi comunică cu naosul prin trei intrări arcuite în partea de sus.

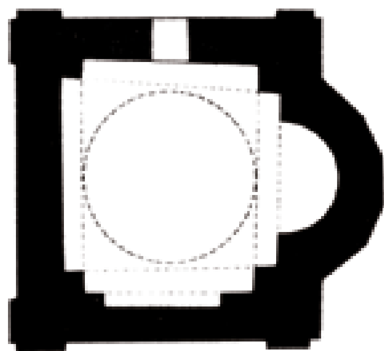
în două mari grupe: una redusă la simbolul crucii, cea de-a doua constituită din imagini mai complicate de animale şi figuri de sfinţi. Ornamentele sunt fie zgâriate în peretele de stâncă, fie uşor reliefate, iar în alte cazuri, realizate cu un strat de humă de culoare roşie. Încă de la intrarea în biserică apar numeroase cruci, două zgâriate pe peretele exterior, deasupra intrării, altele de-o parte şi de alta a trecerii dintre naos şi pronaos. Sunt cruci cu braţe egale de formă triunghiulară, înscrise în câte un cerc; altele sunt simple, cu braţele egale; de o parte şi de alta a uneia dintre ele apar săpate şi iniţialele lui Iisus Christos.

Cea de-a doua categorie de ornamente este formată din reprezentări figurative: iepuri, cai, crini, păsări, un călăreţ şi animale fantastice, zgâriate pe peretele de stâncă. Într-o singură încăpere apar sfinţi, în atitudinea de oranţi, şi o torţă aprinsă. Aici se încearcă chiar realizarea unei picturi, pentru că peste peretele de stâncă s-a dat cu o culoare de humă roşie, aceeaşi care se folosea şi la decoraţia vaselor din ceramică aparţinând aceleeaşi perioade. Complexul de la Basarabi înseamnă pentru arta noastră medievală cel mai vechi document arhitectural şi pictural cunoscut până astăzi, a căror elemente de planimetrie, structură, formă trimit la bisericile rupestre capadociene. Dar în spatele monumentelor de la Basarabi-Murfatlar stă o tradiţie

monastică mult mai complexă, care poate fi identificată în zone îndepărtate precum Crimeea, Caucaz sau Asia Mică şi sunt expresia unui mod de vieţuire asemănător, unor reguli de organizare departe de lume, ale monahilor greci, slavi, georgieni, capadocieni sau români ale căror biserici aveau ades şi rol misionar în pământurile învecinate ale barbarilor.

Cel de-al doilea monument de arhitectură bisericească din aceeaşi epocă, biserica de plan treflat de la Niculiţel, este legat tot de o comunitate monahală, prezentă pe teritoriul Dobrogei în secolele XI-XII sau, după alţi cercetători, în secolele XII-XIII. Ceea ce putem vedea acum este traseul unui triconc, cu trei-patru rânduri de cărămizi deasupra solului. Este cel mai vechi monument de acest tip dintr-o tradiţie îndelungată pe care planul triconc o va avea în istoria arhitecturii româneşti. Locul izolat şi greu accesibil în care se afla precum şi identificarea urmelor câtorva încăperi în apropierea bisericii duc la presupunerea că aici exista o aşezare mănăstirească.





Planul treflat al Bisericii de la Niculiţel (secolele XI-XII) şi planul în cruce greacă al Bisericii de la Garvăn Dinogeţia (secolele XI-XII).

Biserica de cimitir din cetatea de la Garvăn Dinogeţia (secolele XI-XII) este diferită de cele două aşezăminte monastice amintite mai sus, fiind o capelă ce slujea probabil nevoilor garnizoanei care străjuia la acest hotar al imperiului. Are planul aproape pătrat, cu absidă semicirculară la interior şi pentagonală la exterior; boltirea cu cupolă trimite la o formă rudimentară a bisericii în cruce. În plus, despre biserica de cimitir de la Garvăn se ştie că a fost decorată cu pictură cu motive florale şi geometrice, după cum lasă să se vadă urmele de tencuială zugrăvită descoperite în ruine sau păstrate la locul lor pe pereţii capelei. Pe unele fragmente de tencuială culese în timpul săpăturilor se repetă un ornament alcătuit din cruci înscrise în cerc.

Capela bizantină de pe ostrovul dobrogean, poate fi socotită începutul unei serii de tipologie arhitecturală – biserica în cruce greacă înscrisă – asimilată şi continuată în întreg evul mediu românesc şi balcanic, care va merge în paralel cu celălalt tip de plan, trilobat, de la Niculiţel.

Nevoia de ornament şi stil a unei civilizaţii a fastului şi strălucirii îşi face simţită prezenţa şi pe teritoriul dobrogean; o regăsim în podoabele din metal preţios, în ceramica smălţuită împrumutând culori ce fuseseră cândva ale olăriei romano-bizantine, în fragmentele de ţesături lucrate în ateliere din centre bizantino-balcanice sau în ateliere provinciale dobrogene. Piesa care ilustrează cel mai bine gustul rafinat al ierarhilor Bisericii din acea vreme este crucea-engolpion din secolul al XI-lea de la



Crucea dublă relicvar, descoperită la Garvăn Dinogeția (secolul XI), provine probabil dintr-un atelier constantinopolitan şi a aparținut unui ierarh.

Garvăn. Ornată cu filigran în vrejuri spiralate, cu opale şi safire ea are reprezentată pe o față, în relief, imaginea lui Iisus Hristos răstignit.

Pe lângă astfel de podoabe de lux mai sunt şi obiectele din metal obişnuit, aplice, pandantive, cercei şi inele turnate şi cizelate în ateliere locale. Răspândite sunt micile cruci de bronz, de fier, de plumb, engolpioane cu aceeaşi imagine a lui Iisus Hristos răstignit, având deasupra soarele şi luna, sau mai simplu cu ornamente geometrice. Crucile duble relicvar menite a păstra părticele din sfinte moaşte între cele două fețe împodobite cu Iisus răstignit, Maica Domnului orantă sau Sfântul Ioan Evanghelistul sunt altă serie de obiecte din metal descoperite în număr mare. Sunt replici ale crucilor bizantine, dar se deosebesc de acestea prin capetele brațelor care nu sunt

tăiate drept, ci rotunjite sau în formă de medalioane, prevăzute cu doi mici butoni pe laturi şi uneori prin inscripţiile în slavonă.
În ceramică, în tehnica prelucrării metalelor, în ornamentică, în construirea şi modelarea formelor desluşim deja, în germene, ceea ce va fi creaţia plastică a Evului Mediu pe întreg teritoriul locuit de români.



## Sinteza bizantină. Secolele XIII-XIV

În perioada de timp dintre sfârşitul secolului al XI-lea şi primele decenii ale secolului al XIV-lea feudalitatea românească se consolidează definitiv; la finalul acestei etape apar deja primele formaţiuni social-politice: statele feudale. În acelaşi timp se conturează o artă cu trăsături distincte, rezultat al sintezei între moştenirea bizantină şi influenţele venite dinspre arta şi cultura Europei occidentale.
În veacul al XIII-lea teritoriul ţării noastre se afla în aria de confluenţă a diferitelor state legate de Imperiul Bizantin, influenţate în ceea ce priveşte creaţia artistică de arta din vremea împăraţilor Comneni şi Paleologi. Cnezatele ruseşti, statul ceho-morav, Ungaria arpadiană erau formaţiuni statale care aveau relaţii cu societatea românească şi migraţia formelor era o consecinţă firească a acestor interdependenţe politice sau economice. De aici relativa diversitate a monumentelor şi a obiectelor de artă aplicată precum şi accentuarea notelor locale, fenomen care va duce treptat la conturarea unor aspecte stilistice diferite ale viitoarelor provincii româneşti. Teritoriul dobrogean se va afla, până la mijlocul secolului al XIII-lea, sub stăpânire bizantină, sub raport economic traversa

o perioadă de mare dezvoltare economică, iar din punct de vedere artistic creația sa era îndatorată artei bizantine.

După anul 1241 dominația tătară începe să-şi facă simțită prezența pe teritoriul Munteniei, al Olteniei, dar şi la răsărit de Carpați. În acelaşi timp, coroana maghiară îşi manifestă tendințele acaparatoare, organizând în vest o formațiune statală semi-autonomă, Banatul de Severin; în fața acestor presiuni clasa politică românească caută o nouă formulă de organizare.

Cruce relicvar de bronz cu reprezentarea lui Iisus Hristos răstignit, găsită la Păcuiul lui Soare, secolele X-XI.

În anul 1324 are loc unificarea tuturor formațiunilor statale autohtone de la sud de Carpați sub domnia lui Basarab I. A urmat apoi victoria lui Basarab I asupra tătarilor şi asupra oştilor maghiare şi independența voievodatului Țării Româneşti era astfel asigurată.

Centrul de greutate al domniei se va stabili în două oraşe, Câmpulung şi Curtea de Argeş, şi tocmai aici vom găsi cele dintâi biserici din piatră şi cărămidă ridicate în partea de nord-vest a Munteniei: biserica Sân Nicoară ale cărei ruine străjuiesc de pe o înălțime oraşul Curtea de Argeş şi biserica descoperită sub actuala biserică a Mănăstirii Negru Vodă din Câmpulung.

Nevoia curții domneşti de a-şi impune autoritatea, pe de o parte în interior, în fața celorlalți feudali, gata oricând să o conteste, şi pe de altă parte în fața mai vechilor state medievale vecine, a impus crearea unei arte de curte, a unui fast specific clasei conducătoare. Pentru aceasta cel mai aproape era experiența, creația şi, în consecință, preluarea formelor culturale ale țărilor vecine care aparțineau aceleeaşi arii a spiritualității ortodoxe. Această cultură devenea accesibilă prin cele două limbi de cult folosite în Biserică: greaca (a Patriarhiei de Constantinopol şi a provinciilor Imperiului Bizantin) şi slavona (a popoarelor din Balcani vecine nouă). Legăturile cu lumea slavă a Balcanilor era deosebit de strânsă în acea vreme, chiar mai strânsă decât cu Patriarhia de Constantinopol şi continuând tradiția epocii precedente, forme ale culturii bizantine pătrund la noi pe filieră slavonă, în diferite prelucrări sud-slave.

Crearea Mitropoliei Țării Româneşti în anul 1359 va întări prestigiul Bisericii, o instituție care avea de altfel deja un rol important şi aceasta este în plus o explicație pentru amploarea pe care o ia zidirea locaşurilor de cult în toate provinciile româneşti. Biserica se bucura de un sprijin constant din partea domniei, concretizat în numeroasele ctitorii domneşti şi în daniile făcute, acestea conducând la creşterea continuă a puterii sale economice şi a rolului ei în societate. Dar în acelaşi timp, şi pe



Biserica Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeş, ridicată de primii domni Basarbi, înainte de 1352. Este prin planul său în cruce greacă şi faţadele bicrome, prin ansamblul său pictural de sorginte constantinopolitană mărturia cea mai convingătoare a dorinţei domnitorilor munteni de a se integra lumii ortodoxe a Imperiului Bizantin.

măsură ce se organiza, Biserica trebuia la rândul ei să-şi susţină prestigiul dobândit şi pentru aceasta cultivarea fastului, îmbogăţirea tezaurului spiritual, a formelor de exprimare artistică erau o preocupare permanentă a clericilor şi ierarhilor în lucrarea lor ce îmbina tradiţia, dogma, ritualul şi arta.

Dintre monumentele ecleziale ale veacului al XIV-lea reprezentative rămân două ansambluri, ambele din Ţara Românească, care păstrează în planimetria, structura şi decoraţia lor picturală şi sculpturală elemente ale artei bizantine.

Biserica Sfântul Nicolae Domnesc din Curtea de Argeş este cel mai vechi monument bisericesc păstrat în bună stare până acum, deşi a trecut prin mai multe etape de restaurare. Are planul în cruce greacă înscrisă, tipul complex, de origine



*Maica Domnului cu Pruncul*, încadrată de doi îngeri şi de Sf. Nicolae şi Sf. Ioan Gură de Aur, absida altarului Bisericii Sf. Nicolae Domnesc, Curtea de Argeş.

constantinopolitană. În naos patru stâlpi susțin turla sprijinită pe pandantivi, iar patru bolți în semicilindru dispuse în cruce leagă careul format de cei patru stâlpi cu zidurile încăperii. Aceste patru bolți marchează în plan şi în elevație brațele crucii. La est biserica se închide cu trei abside, circulare la interior şi poligonale la exterior. La exterior, fiecare dintre elementele structurale ale monumentului, este acoperit separat, astfel crucea greacă se dezvăluie uşor, trei dintre brațele ei terminându-se semicircular, iar cel de-al patrulea, de la răsărit, închizându-se cu absida centrală. Decorația fațadei, în piatră şi cărămidă, de o mare sobrietate, se reduce la sublinierea cu ajutorul cărămizii aparente a elementelor structurale ale monumentului. Arcadele turlei şi ale frontoanelor şi cornişele sunt conturate prin şiruri de cărămizi aşezate pieziş, în dinți de fierăstrău. Iar alternanța şirurilor de bolovan de râu cu mortar şi a asizelor de cărămidă dă fațadelor un echilibru clasic.

Ctitoria începută de Basarab I şi terminată de fiul său Nicolae Alexandru oferă până astăzi imaginea unuia dintre lăcaşurile cele mai apropiate spiritual de atmosfera Bizanțului celui de-al XIV-lea veac. Prin planul său în cruce greacă înscrisă, prin fațadele sale în care întâlnim străvechea bicromie romano-bizantină, prin volumele

Detalii din pictura naosului Bisericii Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeş: scene din viaţa Mântuitorului, pilde şi minuni.

exterioare dispuse într-o succesiune ascendentă pe care o încununează turla ce domină boltirile cilindrice cruciform aşezate se înscrie perfect în aria creaţiei bizantine.

Pictura de la Curtea de Argeş a fost apropiată de stilul mozaicurilor (nu cu mult mai timpurii) din mănăstirea constantinopolitană Chora, astăzi Karye Djami. Apropierea merge uneori până la detalii iconografice de amănunt, dar la această sursă trimit în primul rând compoziţia amplă a scenelor predominant narative şi graţia deosebită a personajelor în mişcare.

Cele peste 300 de scene din altar şi naos dezvăluie un desen expresiv, un colorit luminos şi bogat care accentuează caracterul narativ al picturii. Aceasta poartă



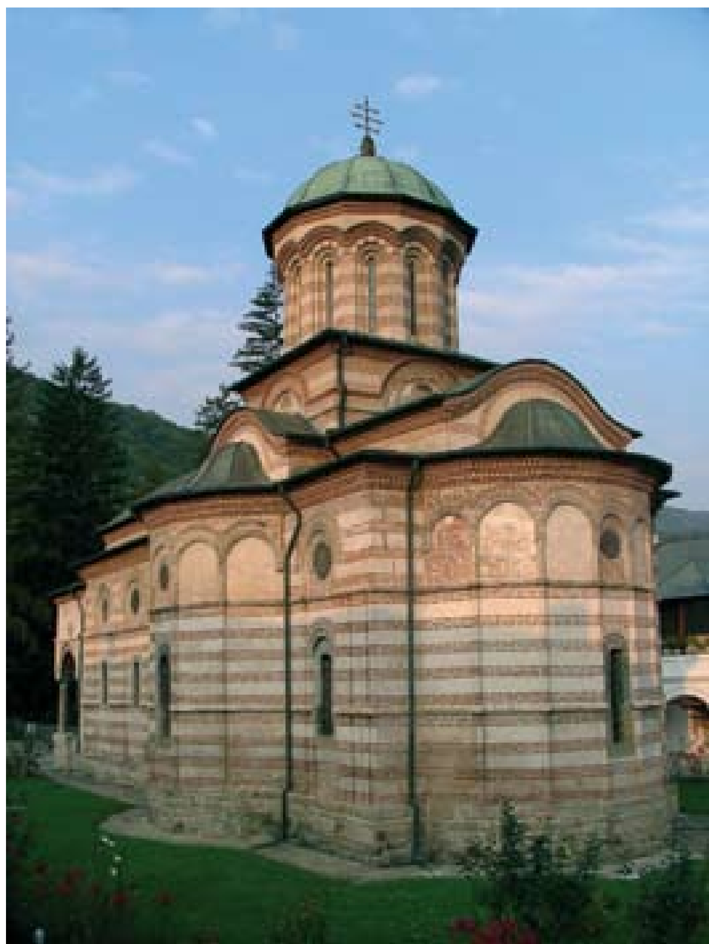


Adormirea Maicii Domnului, traveea vestică a naosului Bisericii Sf. Nicolae Domnesc de la Curtea de Argeş.

marca artei paleologe, înflorită sub patronaj aulic în Constantinopol şi răspândită în întreaga Peninsulă Balcanică. Biserica Sfântul Nicolae de la Curtea de Argeş a fost gândită pentru a fi reşedinţă a Mitropoliei Ţării Româneşti, monumentul fiind legat de acest moment al închegării unei ierarhii ecleziale şi politice în ţara noastră. În aceeaşi perioadă însă, în viaţa spirituală se conturează şi un alt moment important: constituirea unui monahism nord-dunărean în forme şi cu reguli bine precizate. Prin bisericile de plan triconc ridicate la Vodiţa, Tismana, Cotmeana lumea medievală românească intră definitiv în conştiinţa Ortodoxiei Europei răsăritene şi de sud-est. Şi în acelaşi timp se impune prin existenţa unui nou tip de vieţuire monahală pe care o inaugura la sfârşitul veacului al XIV-lea Nicodim de la Tismana, ctitor al celor mai importante aşezări monahale din acea vreme şi organizator al vieţii de obşte, după model athonit, în mănăstiri cenobitice, complet autonome. Planul triconc însemna pentru Nicodim, trecut pe la Muntele Athos, un model al continuităţii şi comuniunii cu întreaga tradiţie culturală monahală, prezentă deopotrivă în Bizanţ, în Serbia şi în Bulgaria.

Cea de-a doua ctitorie domnească importantă din Țara Românească, aparținând ultimului sfert al veacului al XIV-lea, este biserica Mănăstirii Cozia, gândită de Mircea cel Bătrân să devină necropolă voievodală. Este singurul lăcaş de plan triconc de la sud de Carpați ajuns până la noi din acel veac şi un exemplar ce se va constitui ca prototip pentru bisericile de mănăstire ale Munteniei şi Olteniei în întreg evul mediu românesc.

Biserica Mănăstirii Cozia, întemeiată de Mircea cel Bătrân între 1386-1388.



Biserica are planul triconc, cu pronaos, un naos spațios, mult alungit şi abside laterale semicirculare la exterior. Naosul este despărțit de pronaos printr-un zid gros, străpuns la mijloc de o uşă. Pronaosul este acoperit cu o boltă în leagăn, iar naosul are un sistem de boltire original: între cilindrul tamburului şi pandantivii care asigură trecerea de la planul pătrat al spațiului arhitectural la cel circular al turlei, constructorii au intercalat un inel tronconic care diminuează diametrul turlei şi dă suplețe boltirii. Pridvorul a fost adăugat mai târziu, în timpul lui Constantin Brâncoveanau. Este construită din blocuri mari de piatră alternând cu cărămidă aparentă şi are o bogată decorație sculpturală la ancadramentele ferestrelor, rozetele din registrul superior şi asizele de sub cornişă. Vertical, fațadele sunt ritmate de arcade oarbe alungite care se înalță până sub cornişă.

Decorația sculptată în tehnica meplatului dă fațadelor Coziei elementul distinct şi ceea ce poate crea analogii cu monumente similare de pe valea Moravei, de la Ravaniça şi Krusevaç de unde probabil şi erau pietrarii şi meşterii constructori care au lucrat aici. Din atelierele de pe valea Moravei veneau motivele de la ancadramentele ferestrelor cu împletituri, balauri, păsări afrontate sau motivele geometrice şi zoomorfe ce iau uneori aspecte fantastice, colonetele răsucite, vrejurile cu semipalmete, rozetele stilizate într-o manieră tipic orientală. Spre această lume balcanică către care trimite sculptura decorativă a exteriorului se îndreaptă privirile specialiştilor şi atunci când vorbesc despre decorația pictată de



Detalii din decorul sculptat al faţadei bisericii Mănăstirii Cozia

pp. 58-59
Detalii din pictura pronaosului bisericii Mănăstirii Cozia: *Sinod ecumenic şi Sf. Ilie hrănit de corb în pustie.*





secol XIV păstrată astăzi doar în pronaosul bisericii. Aici se desfăşoară un amplu menolog alături de Imnul Acatist într-o redactare tipic bizantină, pe registrul superior şi pe bolţi, iar pe peretele nordic şi sudic şi parţial pe cel vestic, încadrând





*Viziunea Sf. Petru al Alexandriei*, apar cele şapte Sinoade ecumenice, formând o lungă friză. Partea inferioară a zidurilor desfăşoară o amplă teorie de sfinți, între care vestit este grupul pustnicilor de pe latura de nord cu figurile lor prelungi şi emaciate, dovedind trecerea de la concepția narativă asupra picturii la cea mistică şi hieratică. Aceste teme sunt expresia unei arte monahale sud-est europene care fără să refuze





Detalii din Sinaxar, peretele vestic al pronaosului bisericii Mănăstirii Cozia.



Sfinţi anahoreţi, peretele nordic al pronaosului bisericii Mănăstirii Cozia.

modele metropolitane îşi arăta predilecţia pentru anumite programe icongrafice la care trimiterea să fie imediată pentru vieţuitorii unui lăcaş monastic.

Arhitectura şi pictura monumentală constituie desigur aspectele semnificative ale artei acestei epoci dar nu mai puţin relevante pentru înrâuririle culturii bizantine asupra ţării noastre sunt obiectele de artă decorativă, fie ele broderii, manuscrise miniate sau piese de orfevrărie. Manuscrisul miniat pe care tradiţia i-l atribuie lui Nicodim, aminteşte de repertoriul Bizanţului, apropiere la care trimit armonia cromatică în care aurul se întâlneşte cu albastrul detaliilor florale, o anume eleganţă a împletiturii vegetale a iniţialelor, decorul vegetal şi animalier din cele patru frontispicii. Ferecătura de argint a acestui Tetraevangheliar – primul manuscris cu datare certă (1405) scris pe teritoriul ţării noastre – aparţine aceleeaşi arii stilistice bizantino-balcanice, cu iconografia sa specifică – Răstignirea pe o faţă, Învierea pe cea

de-a doua – care dezvăluie prin compoziția scenelor, repertoriul ornametal şi prin atitudinea personajelor inspirația din pictura murală şi icoanele bizantine ale epocii. Mai mult,  modul în care e conceput chenarul şi îmbinarea unor motive decorative trimit la sculptura în piatră de la mănăstirea Cozia sau la uşa de la Cotmeana.

În prima sa etapă de evoluție broderia medievală românească este legată până la similitudinea tehnică şi iconografică de cea bizantină. Despre Epitaful de la Cozia (1395-96), sau Nabedernița de la Tismana (1381-89) specialiştii spun că nu sunt cu nimic diferențiate de piese similare din Peninsula Balcanică, compoziția şi tratarea personajelor amintind de broderiile bizantine. Abia cu epitrahilul lui Alexandru cel Bun (1427) se manifestă tendința de a individualiza broderia românească prin trăsături, chiar dacă nu cu totul originale, măcar susceptibile de a diferenția creația locală de modelele străine.





Ferecătura Tetraevangheliarului lui Nicodim și pagina de început a Evangheliei după Matei.

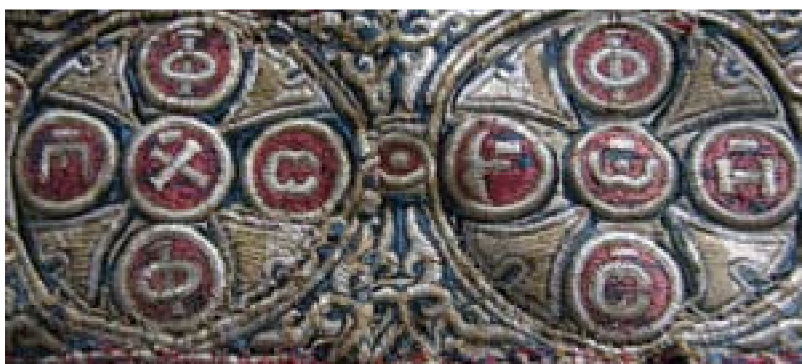
În perioada formării provinciilor româneşti influenţa bizantină se face simţită în arta de pe teritoriul ţării noastre, pe cale de a se constitui ca o artă cu un specific al ei, prin intermediul statelor aflate în aria de influenţă a Imperiului. În arta bizantină acesta este momentul conturării mai multor tendinţe şi orientări stilistice autonome de Constantinopol, fiecare având propriile trăsături, bine definite.

Dependenţa de arta bizantină este ceea ce caracterizează creaţia în ţările ortodoxe, în Bulgaria, Serbia, Rusia şi mai târziu în Ţările Române. Din punct de vedere estetic, şi dincolo de incidenţele politice şi etnice, pictura slavilor şi a românilor rămâne bizantină până la sfârşitul epocii medievale, fără a cunoaşte modificări esenţiale.



Nabederniţa de la Tismana, 1381-1389, cu monograma mitropolitului Andrei Critopolis în colţuri.





Detalii din epitrahilul de la Tismana (1381-1389) ce cuprinde 80 de medalioane perechi cu chipuri de sfinţi (Evanghelişti, Sfinţi Părinţi, arhierei, monahi) şi între medalioane, serafimi.

## Moştenirea bizantină. Secolele XV-XVI

Vecinătatea Imperiului Otoman la gurile Dunării ameninţa, deja din secolul al XIV-lea, nu doar autonomia ci şi buna dezvoltare şi chiar existenţa provinciei de la sud de Carpaţi, şi în acelaşi timp mobiliza puterea politică şi coaliza forţele interne pentru a înlătura suzeranitatea, din ce în ce mai împovărătoare, a Porţii.

Pe plan intern câteva familii boiereşti ajung să stăpânească proprietăţi tot mai însemnate şi să grupeze în jurul lor alte familii. Este cazul boierilor Craioveşti care ajung să exercite o adevărată tutelă asupra domniei şi să impună astfel, în conformitate cu propriile lor interese, însăşi politica externă a statului.

În condiţiile expansiunii musulmane pe teritoriul sud-est european se făcea simţită o formă de rezistenţă a ţărilor creştine concretizată în proiectul unei cruciade balcanice la care domnii Ţării Româneşti au aderat imediat. Aceasta explică de ce voievozii români îşi asumă în acea vreme un deosebit rol cultural în Orientul ortodox, preluând moştenirea culturală a Imperiului Bizantin şi ducând-o mai departe prin creaţia artistică. Daniile şi închinările de sate făcute de către domni mănăstirilor din Muntele Athos sunt rezultat şi al acestei politici comune a întregii Peninsule Balcanice de a salva moştenirea artei creştine.

Indiferent de limba folosită, creaţia artistică şi culturală din sud-estul european era unitară, o artă religioasă în conţinut şi tradiţională în formă; Biserica şi religia erau cele care au preluat rolul de element de legătură în cadrul acestei rezistenţe pe care trebuiau să o opună populaţia ţării şi domnia în faţa pericolului otoman. Meşterii care lucrau în acel timp reluau forme ale artei bizantine devenite tradiţie în locurile lor de origine. Astfel în pictură, arhitectură, sculptură, creaţia artistică cunoştea forme comune întregii lumi ortodoxe.

Chiar dacă legăturile Mitropoliei Ungrovlahiei cu Patriarhia de Constantinopol n-au încetat, reorganizarea Bisericii muntene se va face – urmând interesele domniei – cu ajutorul sârbilor dintre care se vor recruta şi viitorii ierarhi ai Bisericii. Cărturarii sârbi şi odată cu ei numeroşi meşteri şi artişti îşi găsesc la noi un loc de refugiu şi condiţii materiale favorabile pentru a-şi continua activitatea. Astfel legăturile anterioare între cultura slavă şi arta din Ţara Românească, pe de o parte, şi arta şi cultura sârbească, pe de altă parte, se intensifică acum şi vom vedea acest lucru în icoanele pe lemn care ni s-au păstrat din această epocă, în stilul şi iconografia lor, deopotrivă. Paralel cu întărirea legăturilor cu arta sârbească, arta românească cunoştea şi influenţa celei

a țărilor ortodoxe de limbă greacă, obiecte de cult, manuscrise, circulau între țări şi funcționau ca modele, aducând elemente tradițional bizantine, dar şi primele elemente ale artei oriental-islamice.

Aceasta era situația în Muntenia; trecând dincolo de Carpați pentru a observa legăturile artei medievale moldoveneşti cu Bizanțul ne vom opri asupra picturii. Se ştie că de-a lungul veacului al XIV-lea şi la începutul celui următor pictura slavilor de sud, cea sârbească în primul rând, cunoaşte o puternică expansiune din Balcani până în Rusia, expansiune înlesnită şi de presiunea datorată avansării turcilor în



*Icoana Maicii Domnului cu Pruncul* aflată la Mănăstirea Neamț, dăruită de împăratul bizantin Ioan al VIII-lea Paleologul domnitorului Alexandru cel Bun în anul 1424.

sudul Europei. În aceste condiții este de la sine înțeles că ecouri ale picturii sud-slave ajung până în Moldova. Apoi, odată cu suirea pe tron a lui Alexandru cel Bun, între Moldova şi Bizanț se vor stabili strânse legături artistice şi culturale, iar tânărul stat de la nordul Dunării ajunge să fie foarte receptiv la formele picturii paleologe. În această perioadă vor pătrunde în Moldova diferite aspecte ale artei constantinopolitane, prin veşmintele şi odoarele bisericeşti, piesele de broderie liturgică, manuscrisele cu miniaturi şi icoanele care ajung pe teritoriul țării noastre. Ele se vor constitui în repertoriul iconografic şi ornamental ce va fi preluat creator de meşterii şi atelierele



locale. Un manuscris precum cel al lui Gavril Uric, scriptor şi miniaturist care a lucrat la Mănăstirea Neamţ până la jumătatea secolului al XV-lea, este deja un produs autohton, care a făcut stil în decoraţia de carte manuscrisă de la noi. Mai mult, schemele iconografice şi decorative propuse, caligrafia elegantă a textului vor avea influenţă şi asupra artei broderiei, a sculpturii sau a metalelor din Moldova atestând o concepţie artistică proprie, care sintetizează acumulările succesive produse în arta noastră începând de la jumătatea secolului al XIV-lea.



Pagini din manuscrisul lui Gavril Uric: a Tetraevangheliarului în slavonă, lucrat în atelierul Mănăstirii Neamţ între anii 1435-1436.



Sfânta Treime, calota de est a pronaosului bisericii Mănăstirii Sucevița.

p. 71
Detalii din pictura peretelui de sud al pronaosului bisericii Mănăstirii Sucevița: Sinaxarul.

În pictura monumentală, după familiarizarea cu formele sud-slave, mediul artistic moldovenesc s-a găsit în situația de a-şi putea însuşi şi limbajul clasicizat al picturii paleologe şi a-l folosi pentru a îmbogăți propriile mijloace de expresie. Astfel că eleganța elenistică a formelor şi armonioasa proporționare a corpului sub drapajul veşmântului, vor deveni trăsături stilistice definitorii pentru pictura clasică moldovenească. Dar modul în care meşterii moldoveni vor prelua arta figurativă de tradiție bizantină venită prin icoanele, broderiile, miniaturile ce vor fi circulat pe teritoriul lor şi le vor asimila în creația loc picturală, nu a fost unul mimetic. Ei au preluat şi prelucrat creativ aceste elemente din perspectiva viziunilor despre frumos în care intra o veche tradiție a artei şi creației populare, care le-a dat de-a lungul veacurilor o viziune proprie despre culoare, desen, despre ritm, despre armonizarea plinurilor şi golurilor, despre relația dintre motiv şi câmp.

Programul iconografic al picturii interioare a bisericilor din Moldova, elaborat în ultimii ani ai secolului al XV-lea, corespunde în esență principiilor fundamentale ale





Detalii din pictura peretelui de nord al exonartexului bisericii Mănăstirii Sucevița: Sfinți militari şi scene cu aducerea moaştelor Sf. Ioan cel Nou la Suceava.

artei bizantine, el a dăinuit, îmbogățindu-se treptat şi doar începând de la mijlocul secolului al XVI-lea va cunoaşte modificări substanțiale

Cupola care domină naosul este întotdeauna dedicată „bisericii cereşti" cu Iisus Pantocrator înconjurat de cetele îngereşti, profeți şi apostoli, reprezentați pe pereții tamburului. Pe pandantivi apar cei patru evanghelişti, a căror operă tălmăceşte legătura dintre „biserica pământească" şi cea cerească.

În altar e ilustrată istoria mântuirii, care începe chiar cu *Întruparea*, de aceea calota altarului o înfățişează pe *Maica Domnului cu Pruncul,* cu tipul iconografic al Platyterei. Pe pereții altarului apare *Împărtăşania Apostolilor*, iar alături diferite scene legate de taina transubstanțierii: *Spălarea picioarelor*, *Cina cea de Taină*. În partea de jos a pereților apar Sfinți Părinți, principali interpreți ai învățăturilor creştine. La proscomidie, trimitere la dogma mântuirii, apare o temă care pătrunde în Moldova pe filieră sârbească, Iisus Împărat al slavei.

Naosul grupează teme ale Noului Testament, sărbători (*Botezul*, *Schimbarea la Față, Intrarea în Ierusalim*), scene din ciclul minunilor şi din cel al Pătimirii. În prelungirea acestora, în partea de jos a pereților apar registre cu Sfinți mucenici şi, întotdeauna pe peretele de vest, tabloul votiv, în care ctitorul însoțit de membrii familiei sale şi vegheat de Maica Domnului sau de un sfânt protector aduce macheta bisericii prinos lui Iisus, aşezat pe tron.

Pronaosul este dedicat Fecioarei Maria şi sfinților. În calotă e înfățişată Maica Domnului orantă cu Pruncul pe piept, înconjurată de patru melozi (Cosma, Iosif, Teofan, Ioan Damaschinul, autori ai unor imnuri închinate Mariei). Pe pereți apare Menologul sau Sinaxarul care reține în câte o scenă minunea sau martiriul sfântului pentru toate zilele anului bisericesc (acolo unde e loc) sau pentru o parte dintre ele.

În datele lui esențiale acest program iconografic va fi respectat în tot secolul al XV-lea, modificări semnificative vor apărea doar din secolul următor.

Pictura moldavă este într-o anumită măsură produsul unui mediu monahal, este o experiență interioară ce trebuie făcută accesibilă tuturor credincioşilor. De aici porneşte motivația picturii exterioare, dorința de a scoate imaginea şi în afara bisericii. Lumea monahală a înțeles să intre în jocul complex al puterii imaginii, imaginea este cea care poate să-i traducă credinciosului traseul pe care-l are de străbătut pe calea credinței creştine. Acestei logici îi putem înscrie pictura fațadelor bisericilor moldoveneşti şi funcția sa de a fi „intercesor al vizibilului".



Peretele de vest al naosului bisericii Mănăstirii Sucevița: scene din viața lui Iisus.

p. 75
Cavalcada Sfintei Cruci, Biserica Sfânta Cruce din Pătrăuți.

Pictura exterioară este un produs al epocii lui Petru Rareş, din perioada imediat următoare elaborării programului iconografic al decorației interioare, păstrând aceleaşi trăsături stilistice. Cele mai vechi urme de pictură murală exterioară să găsesc astăzi la biserica Mănăstirii Probota (1532), dar monumentul cu pictură exterioară cel mai bine păstrată este Humor (zugrăvită în 1535, sub conducerea meşterului Toma din Suceava). În prima jumătate a secolului al XVI-lea s-a realizat pictura exterioară şi pentru biserica Mănăstirii Moldovița (în 1537), Biserica din Arbore (în

1541, zugrav Dragoş Coman), biserica Mănăstirii Voroneţ (zugrăvită în jurul anului 1547 când s-a adugat şi exonartexul, împodobit şi el cu pictură exterioară).

Pereţii exteriori ai absidei altarului precum şi pereţii naosului şi abisidelor laterale sunt locul de reprezentare a Cinului sau Ierarhiei cereşti, o scenă cu numeroase personaje, în care alături de Mântuitorul Hristos şi Maica Domnului, apar frize de serafimi, îngeri, profeţi, apostoli, sfinţi părinţi, martiri, pustnici, desfăşurate pe suprafeţe ample.

O a doua temă reprezentată fie pe faţada de nord, fie pe cea de sud, în dreptul gropniţei sau a pronaosului este Arborele lui Iesei, o compoziţie largă străbătută de vrejuri ce cresc din trupul lui Iesei şi printre ele apar regii iudei, profeţii, între care sunt presărate diferite scene din Vechiul şi Noul Testament, majoritatea făcând referire la mântuirea prevestită şi înfăptuită prin naşterea lui Iisus Hristos din Fecioara Maria, reprezentată şi ea în partea de sus a compoziţiei.





Biserica Mănăstirii Moldovița, 1537, vedere dinspre sud-vest.

Pe bordura inferioară sau pe cea laterală sau pe peretele contrafortului alăturat (ca la Moldovița) apar filosofi, scriitori, poeți elini.

O a treia temă este Imnul acatist, un imn dedicat Fecioarei Maria, datând din secolul al VI-lea. Ciclul iconografic se formează însă mai târziu, abia în secolele XII-XIII în ambianța bizantină. Imnul are 24 de strofe, iar tălmăcirea lor iconografică conține tot 24 de scene, primele 12 ilustrează întruparea minunată iar celelalte 12 viziuni mistice în legătură cu slăvirea Născătoarei de Dumnezeu. În Moldova se mai adaugă acestora şi reprezentarea scenei din Vechiul Testament cu Moise în fața rugului, în care apare şi Fecioara cu Pruncul. Dar specificul Imnului Acatist în redarea acestei teme în Moldova secolului al XVI-lea este faptul că reprezentarea se încheie cu Asediul Constantinopolului de către oastea turcească, cu arcaşi, asediatorii pe mare, artileria şi cavaleria turcească, de o parte fiind zugrăvită cetatea în care se desfăşoară procesiunea cu icoana Hodighitriei (Îndrumătoarea) şi Mandylion-ul.

O altă temă a picturii exterioare – căreia îi este rezervat de obicei peretele de vest, fie al pronaosului, fie al exonartexului – este Judecata de Apoi, ea primeşte

o dezvoltare specială în secolele XII-XIII în mozaicuri şi pictura murală. Cea mai complexă reprezentare în spaţiul Moldovei o cunoaşte Voroneţul, pe faţada de vest a exonartexului cu porţile deschise ale raiului, în partea de sus, prin care se zăreşte Cel vechi de zile, iar de o parte şi de alta îngerii cu suluri. Dedesubt, în centru se află Iisus judecător cu Maica Domnului şi Ioan Botezătorul intercesori şi îngeri într-o amplă compoziţie Deisis. În centrul registrului următor e aşezat Tronul Hetimasiei, cu Adam şi Eva, de o parte şi alta, îngenuncheaţi; sub tron este balanţa în faţa căreia sufletele aşteaptă hotărârea, alături stau diavoli şi îngeri, iar în fruntea lor Arhanghelul Mihail. Pe latura stângă, la dreapta Judecătorului se adună cei mântuiţi,

Tronul Hetimasiei, detaliu din Judecata de Apoi de pe peretele vestic al pridvorului Mănăstirii Moldoviţa



p. 79
*Imnul Acatist*, fațada sudică a bisericii Mănăstirii Moldovița.

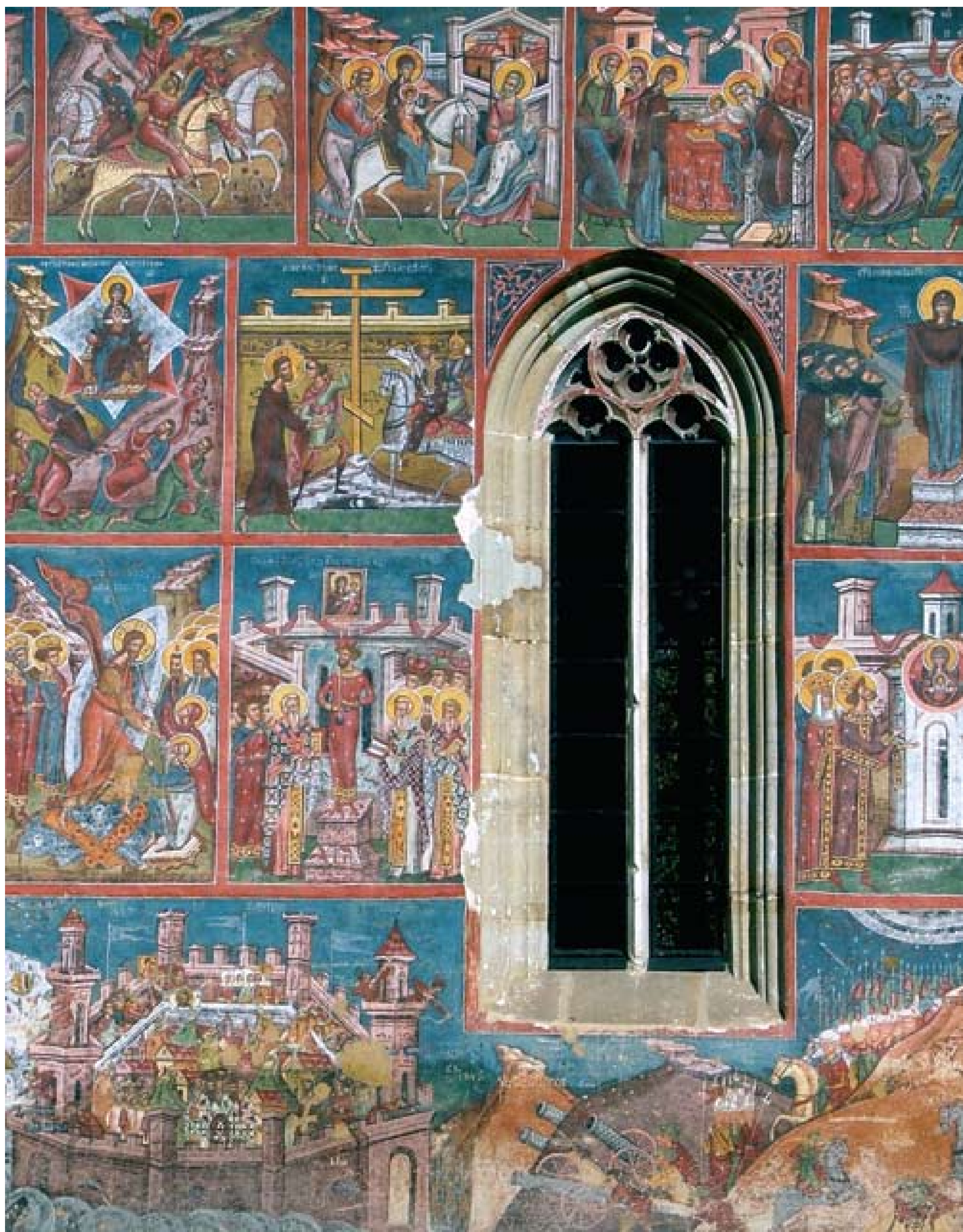
iar pe latura stângă, unde se revarsă râul de foc se prăbuşesc cei condamnaţi. Jos, unde David stă cântând din alăută, într-un peisaj stâncos, e figurată moartea celui drept şi a celui păcătos. La dreapta, ultimele două registre sunt contopite într-un peisaj întins. Îngerii sună în tulnice învierea morţilor, iar pământul, reprezentat printr-o figură alegorică cu căciulă de blană verde, deschide mormintele din care ies trupurile înfăşurate ca nişte mumii. Diferite patrupede varsă membrele celor înghițiți, peşti şi păsări scuipă şi ele victimele. Pe latura opusă s-au adunat cei drepţi, îmbulzindu-se la poarta raiului, vegheată de Apostolul Petru cu cheia în mână, dincolo de poartă, într-o grădină cu copaci, pe un fundal alb, reprezentând Raiul stă Maria între doi îngeri, alături de bunul tâlhar ce îşi poartă crucea şi de cei trei patriarhi – Avraam, Isaac şi Iacob – cu sufletele celor mântuiți în poală.

Legenda Vămilor Văzduhului, este o temă cu rol moralizator, periplul escatologic al sufletului ce străbate 24 de vămi e însă slab păstrat pe pereții bisericilor moldoveneşti, fiind redat de obicei pe peretele nordic, cel mai expus intemperiilor.

Pe peretele vestic sau de sud mai apare şi un scurt ciclu al Genezei, momente din crearea lumii, păcatul strămoşesc şi urmările lui.

*Arborele lui Iesei*, fațada sudică a bisericii Mănăstirii Moldovița.







*Asediul Constantinopolului,*
detalii de pe fațada sudică a
bisericii Mănăstirii Moldovița.



p. 81
Detaliu din *Imnul Acatist*, scena
Pocrovului: martiriul călugărilor de
la Muntele Sinai uciși de păgâni,
fațada sudică a bisericii
Mănăstirii Sucevița.

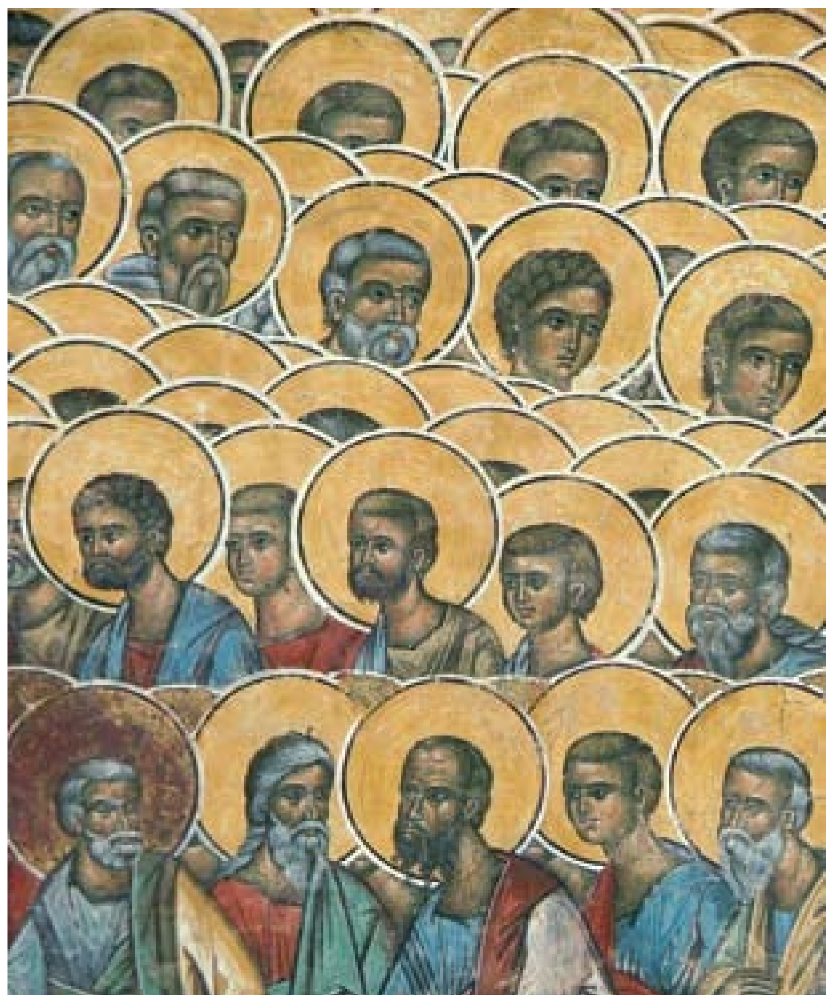
Pictura bisericilor din nordul Moldovei are prin meşterii săi zugravi, susținuți desigur de mediul elevat, cărturăresc în care programele iconografice erau concepute, un îndoit merit: prin ea se păstrează în Moldova, ca într-o insulă, tradiția vie a picturii monumentale bizantine încă aproape două veacuri după stingerea centrului de viață artistică pe care-l reprezenta Imperiul Bizantin şi pe de altă parte, ea a manifestat mereu tendința de a îmbogăți cu teme noi inspirate din imnuri sau literatura istorică



*Judecata de Apoi*, fațada vestică
a bisericii Mănăstirii Voroneț:
vedere de ansamblu și detalii.









veche, această pictură de tradiție bizantină pentru a o face înțeleasă și accesibilă unui număr tot mai mare de credincioşi.

Un fenomen asemănător se manifestă şi în arta icoanei. Despre o primă icoană bizantină pe teritoriul ţării noastre putem vorbi de la începutul veacului al XV-lea când, potrivit tradiției, soția împăratului Manuil al II-lea Paleologul trimite doamnei Ana; soția lui Alexandru cel Bun, o icoană a Sfintei Ana, ea va fi dăruită de domnul Moldovei, câțiva ani mai târziu, cu mare solemnitate, Mănăstirii Bistrița. Icoana Maicii Domnului de la Neamţ, tot potrivit tradiției, ar fi un dar făcut de împăratul



Ioan al VIII-lea Paleologul domnului Moldovei, Alexandru cel Bun. Aceste două icoane care ajung în Moldova ca dar al curţii imperiale aparţin ariei stilistice a icoanei bizantine de secol XIII-XIV. Circulaţia icoanelor şi a artiştilor bizantini în întreg Orientul ortodox era un fenomen frecvent în epocă şi în acest fel ajung şi la noi produse ale unor ateliere constantinopolitane sau opere ale unor artişti formaţi la şcoala tradiţiei bizantine. Pe lângă acestea pătrund şi influenţele artistice ale atelierelor sârbeşti sau cretane, unde începând cu veacul al XV-lea, şi tot pe temeiul modelelor bizantine, se vor forma adevărate şcoli artistice. Importurilor



*Plângerea Domnului*, sfârşitul secolului XV–începutul secolului XVI, atelier Ţara Românească.

sârbeşti li se datorează icoana Plângerii Domnului (sfârşitul secolului al XV-lea), temă rară în pictura de icoane, iar unui atelier sud-dunărean îi aparţine Icoana relicvar a Sfântului Ioan Botezătorul (secolul al XVI-lea) care ajunge la Mănăstirea Bistriţa prin intermediul boierilor Craioveşti.



Sfântul Ioan Botezătorul, icoană relicvar, secolul XVI, atelier sud-dunărean.



*Schimbarea la Față*, prima jumătate a secolului al XVI-lea, Mănăstirea Agapia, Neamţ.

Sub raport tematic icoanele din prima etapă sunt mai ales portrete. În a doua jumătate a secolului al XVI-lea şi cel următor apar frecvent temele evanghelice, praznicele, episoade din vieţile sfinţilor. Moldova oferă o mai mare bogăţie de icoane din secolul al XVI-lea, în raport cu Ţara Românească şi Transilvania. În tezaurele mănăstirilor din Nordul Moldovei se păstrează numeroase icoane ce dezvăluie prin varietatea de interpretare şi modalităţile de realizare a unor vechi teme o mare bogăţie stilistică.

*Sfinții Trei Ierarhi*, secolul al XVI-lea, Mănăstirea Agapia, Neamț.



*Schimbarea la Față*, secolul al XVI-lea, Mănăstirea Agapia, Neamț.



*Rugul lui Moise,* secolul al XVI-lea, Mănăstirea Agapia, Neamț.

*Zideşti Fecioarelor*, icoană ce redă icosul X al Acatistul Maicii Domnului, secolul al XVI-lea, Mănăstirea Agapia, Neamţ.




IC XC

# Tradiția bizantină în arta românească

## Memoria Bizanțului: forma, canonul, erminia

Finalul acestui excurs prin arta bizantină şi post-bizantină de pe teritoriul ţării noastre trebuia să aparţină câtorva exemple reprezentative, tocmai pentru a da o dimensiune concretă, aplicată temei. Am ales în tehnicile cele mai bogat ilustrate câteva mărturii ale unei creații impregnate de influențele bizantine şi post-bizantine ale Răsăritului creştin, dar care, în acelaşi timp, îşi impunea şi particularitățile şi regulile proprii.

Piesele alese sunt, cu puține excepţii, exemple târzii tocmai pentru a surprinde deja fenomenul cristalizării şi al decantărilor locale ale unor teme, tehnici şi trăsături stilistice proprii ariei bizantino-balcanice. Fie ele icoane de procesiune sau pentru cultul privat, broderii liturgice, ferecături de carte sau piese de argintărie cu rol în cult, obiectele prezentate în acest capitol amintesc acelaşi lucru, că arta românească a veacurilor XIV-XVI a fost produsul influențelor şi intersecţiilor stilistice ale atelierelor şi meşterilor sud-slavi sau constantinopolitani grefate pe o veche tradițe locală.


ΜΡ
ΘΥ
ΗΟΔΗΓΗΤΡΙΑ

**Maica Domnului cu Pruncul, Mănăstirea Govora, 1530 (?)**

Icoana Maicii Domnului cu Pruncul Hodighitria se presupune a fi una dintre primele icoane pictate într-un atelier local. Reprezentarea de tip Hodighitria (gr. Călăuzitoarea, cea care arată calea) este cel mai frecvent tip iconografic bizantin, constă în prezentarea frontală a Maicii Domnului cu Pruncul în brațe, arătând, cu mâna dreaptă, spre Acesta, calea.

Reprezentată până la brâu, Maica Domnului umple aproape întreg cadrul, maforionul roşu închis crează o masă monumentală din care se desprinde chipul frumos rotunjit, cu ochii clar decupați, uşor lăsați în jos, spre tâmple. Pruncul stă drept pe brațul Fecioarei, într-o poziție frontală, făcând gestul etern al binecuvântării.

Icoana de la Govora redă cu mare acuratețe un model bizantin, fiind realizată în tonalități calde, de brun, ocru, verde şi roşu închis, pe un bogat fundal aurit. Luminile care modelează drapajul sunt în tonuri deschise sau marcate fin cu aur. În colțurile de sus apar busturile Arhanghelilor Mihail şi Gavril. Pe rama masivă, în partea de jos, a existat o inscripție în slavonă, care a ajutat la datarea icoanei: „Dorothei… Maicii Domnului şi pururea Fecioarei Maria", a fost însă îndepărtată cu prilejul unei restaurări. Despre Dorotei se ştie că fost egumen al Mănăstirii Govora în al treilea deceniu al secolului al XVI-lea, şi astfel s-a convenit datarea piesei în 1530, dar cecetări mai recente (arheologice şi de arhivă) potrivit cărora ar fi menționat în condicile mănăstirii un viețuitor, Dorotei, în secolul al XV-lea susțin ipoteza datării anterioare a icoanei.

Concepția şi modul de tratare încadrează stilul icoanei ca aparținând unui atelier de şcoală grecească târzie. Sentimentul trăirii interioare pe care îl transmite, dramatismul reținut al figurilor, economia rafinată de mijloace formale şi o anumită virtuozitate în interiorul unui tip trădează însă în meşterul care a pictat icoana doar pe ucenicul autentic, dar întârziat, al unei mari epoci.

**Sfinții Simeon şi Sava, Curtea de Argeş, c. 1522-1523**

Icoana reprezintă portretele sfinților patroni ai Serbiei, la picioarele cărora este îngenuncheată Despina Milița Doamna soția lui Neagoe Basarab îndurerată de moartea soțului şi a fiului ei, cu cele două fiice, Roxana şi Stana. Portretele sfinților impresionează prin aspectul lor monumental, inspirate fiind probabil din pictura murală. Ele se desprind de pe fondul bogat de aur şi sunt tratate deosebit de plastic. Sfântul Simeon este îmbrăcat simplu în veşmânt monahal şi este rezemat într-un toiag, iar Sfântul Sava, arhiepiscop şi organizator al Bisericii Sârbe în secolul al XIII-lea, este reprezentat în veşmânt arhieresc ținând în mâna stângă Evanghelia în timp ce cu dreapta binecuvintează.

Personajele au atitudini calme şi hieratice, dar fără severitate. Fețele sunt puternic modelate, de o mare expresivitate şi bine individualizate. Coloritul este cald, cu acorduri de roşu închis şi verde şi cu tuşe de aur care subliniază drapajul veşmintelor. Faldurile ample ale rasei lui Simeon sunt reliefate prin pete de lumină.

Introducerea personajelor laice în iconografia sacră este o caracteristică a epocii lui Neagoe Basarab, venită pe filieră sârbească unde, o data cu dinastia Nemanizilor reprezentarea ctitorilor şi a donatorilor, în icoane şi în pictura murală, e tot mai răspândită.







**Epitaful de la Cozia, 1395**

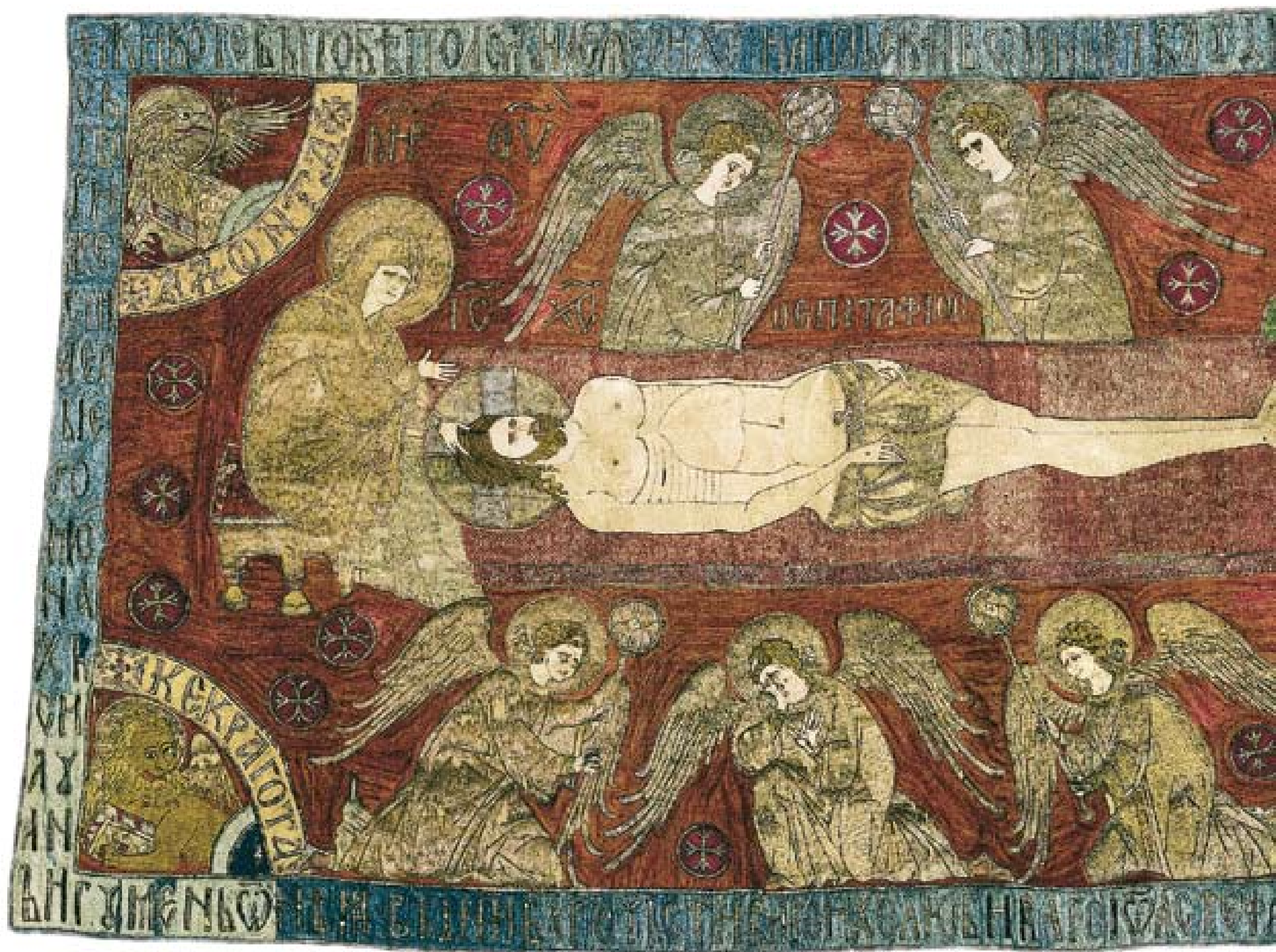
Somptuos, de o mare expresivitate, monumental în concepţie şi în realizare, epitaful de la Cozia este o operă reprezentativă a broderiei liturgice bizantine. Ca piesă liturgică, epitaful este un văl de procesiune ce se scoate din altar în Vinerea Mare, este aşezat în mijlocul bisericii pe o masă şi apoi la Slujba Prohodului (Utrenia Sâmbetei Mari) este purtat în procesiune ca în final să se întoarcă în altar pentru a acoperi Sfânta Masă, până la Înălțarea Domnului. O desfăşurare impresionantă care simbolizează deopotrivă *Coborârea de pe cruce* şi *Punerea în mormânt*.

Tema iconografică este *Plângerea*: Iisus întins pe piatra ungerii, îi are alături pe Maica Domnului care îl îmbrăţişează, aplecată fiind peste trupul Lui şi pe Sfântul Ioan Teologul, prosternat la picioarele Mântuitorului. Patru îngeri purtând loros-ul imperial străjuiesc scena. Doi dintre ei, cu aripile deschise îşi înalţă ripidele în formă de serafimi, iar alţi doi, plasaţi la extremitatea scenei, cu făclii în mâini se înclină uşor, oficiind parcă. Personajele sunt grupate pe două planuri care pun împreună durerea omenească şi slăvirea îngerească, epitaful de la Cozia fiind unul dintre primele care respectă această schemă compoziţională.

Motivele decorative din partea de jos, formate din două rânduri de semipalmete, frunze de acant prinse cu o brăţară, alternând cu un şir de calicii deschise, sunt stilizate grafic accentuând astfel sobrietatea ansamblului.

Chenarul care încadrează scena conţine o inscripţie liturgică în slavonă ce reproduce troparul din Sâmbăta Mare de la Liturghia Sfântului Vasile: „Să tacă tot trupul omenesc şi să stea cu frică şi cutremur şi nimic pământesc întru sine să nu gândească; că Împăratul împăraţilor şi Domnul domnilor merge să se junghie şi să se dea spre mâncare credincioşilor şi merg înaintea Lui cetele îngereşti, cu toată căpetenia şi puterea, heruvimii cei cu ochi mulţi şi serafimii cei cu câte şase aripi, feţele acoperind şi cântând cântarea : Sfânt, Sfânt, Sfânt".

Prin calităţile sale estetice, prin concizia tratării temei, gama cromatică rafinată şi tehnica de execuţie epitaful de la Cozia se situează în ultima epocă de înflorire a artei bizantine, o artă în care broderia liturgică a avut o istorie şi un loc important.





**Epitaful lui Siluan de la Neamţ, 1437**

Un alt epitaf de mare expresivitate, lucrat de data aceasta în Moldova, în timpul voievodului Alexandru cel Bun, este cel făcut la porunca egumenului Siluan de la Neamț care a păstorit în această adevărată vatră de cultură între anii 1427 şi 1470.

Iconografic, piesa realizează o izbutită sinteză între tema liturgică a *Jertfei lui Iisus* şi cea istorică a *Plângerii*. Iisus stă întins pe piatra ungerii, la cap e aşezată Maica Domnului înveşmântată în mantie verde, cu maforion de aur, aplecată peste capul Fiului ei, iar la picioare Maria Magdalena, într-un gest de adâncă durere. Jos sunt reprezentați trei îngeri îngenunchiați, iar sus alți doi, ce stau în picioare având ripide în mâini, pe care le apleacă uşor peste trupul lui Hristos. În colțuri apar simbolurile evangheliştilor însoțite de cuvinte ale anaforalei în limba greacă: „cântând", „strigând", „glas înălțând" şi „grăind".

În mijloc apare un singur cuvânt, în limba greacă: *epitaphios*, iar inscripția în slavonă care împrejmuieşte scena reproduce prima strofă din Prohodul Mântuitorului, cu care începe Utrenia din Sâmbăta Mare: „În mormânt Viață, pus ai fost Hristoase şi s-au spăimântat oştirile îngereşti, plecăciunea Ta cea multă proslăvind".

Întreg fundalul este decorat cu un motiv simbolic: crucea cu brațe egale înscrisă în cerc, simbol al lumii spirituale, transcendente, de origine bizantină ce se întâlneşte şi în decorația murală a veacurilor XIV-XV. Sub raport iconografic scena s-a îmbogățit față de cea de la Cozia cu prezența uneia dintre femeile mironosițe, în plus e mai accentuat momentul istoric, dramatic, prin durerea ce se poate citi pe chipurile celor două femei.

Prin tehnica sa desăvârşită, prin inovațiile iconografice, echilibru şi expresivitatea plastică a compoziției epitaful lui Siluan de la Neamț se va constitui ca un prototip pentru epitafele moldoveneşti ale secolelor următoare.

**Aerul de la Moldovița, 1484**

Ca piesă liturgică aerul nu poate lipsi dintr-o biserică, el are rolul de a acoperi sfintele vase cât timp stau la proscomidie, apoi este purtat pe umeri de preot sau diacon la ieşirea cu cinstitele daruri, în timpul Vohodului mare. La întoarcerea în altar el va fi mişcat deasupra Sfintei Mese în timpul rostirii Crezului. Din punct de vedere simbolic aerul este „vălul prețios" (Nicolae Cabasila) care ascunde Pâinea şi Vinul, imagine a puterii lui Dumnezeu întrupat care rămâne ascunsă până va începe seria minunilor şi a semnelor. În acelaşi timp simbolizează piatra de pe mormântul Mântuitorului. Funcția liturgică a aerului şi a tuturor vălurilor liturgice redând jertfa este marcată de prezența îngerilor cu ripide. Vohodul mare trimite la Punerea în mormânt a Mântuitorului şi de aceea uneori în decorul acestor piese de broderie pătrund, pe lângă serafimi, heruvimi şi tronuri şi îngeri plângând.

Aerul de la Moldovița are la rândul său reprezentat pe Hristos întins, cu mâinile încrucişate pe piept, într-un câmp presărat cu stele. Doi serafimi şi două tronuri apar în partea de jos a compoziției, iar în partea de sus se văd doi serafimi şi trei îngeri plângând, venind în zbor, lângă fiecare este brodat şi cuvântul „sfânt" în slavonă.

O inscripţie (liturgică şi de danie), tot în limba slavonă este brodată pe margini şi reproduce troparul pe care preotul îl spune în taină la intrarea în altar, după Vohod: „Iosif cel cu bun chip, de pe lemn luând preacurat trupul Tău, cu giulgiu curat înfăşurându-l şi cu miresme, în mormânt nou îngropându-l, l-a pus"; apar de asemenea numele egumenului Anastasie şi data, septembrie 6990 (1482).



**Aer dăruit de Ştefan cel Mare Bisericii Sfântul Nicolae de la Radăuţi, c. 1493**

Broderia este dăruită de domnul Moldovei ctitoriei sale din Rădăuți, fiind una dintre cele mai frumoase piese aparţinând şcolii de broderie din Moldova veacului al XV-lea. A fost datată cu aproximație în anul 1493 prin analogie cu perechea sa, păstrată în colecția Mănăstirii Sucevița. Temele iconografice reprezentate pe aer sunt legate de Jertfa lui Iisus; în acest caz avem redată Împărtăşania apostolilor cu pâine.

Compoziția simetrică şi de un echilibru clasic îl are în centru pe Iisus împărtăşindu-i pe apostolii grupaţi de o parte şi alta a mesei altarului. Un înger cu ripidă veghează momentul. În câmp sunt brodate stele şi deasupra baldachinului, de o parte şi alta, apar soarele şi luna. Piesa este lucrată în puncte de broderie diferite, cu fir din argint şi argint aurit, pe un fundal de mătase albastru deschis, chipurile şi veşmintele personajelor sfinte au o plasticitate deosebită. În chenarul care împrejmuieşte scena centrală, inscripția liturgică în slavonă reproduce cuvintele Euharistiei „Luați, mâncați, acesta este Trupul meu care se frânge pentru voi spre iertarea păcatelor". Deşi de dimensiuni reduse, prin claritatea şi simetria compoziției, aerul are monumentalitate, influența picturii murale din epoca ştefanină făcându-se simțită aici.



**Ferecătura Tetraevangheliarului lui Gavril Uric, c. 1448-1462**

Ferecăturile de cărți din argint aurit realizate în Moldova sunt relativ târzii, abia de la sfârşitul secolului al XV-lea. Despre cea dăruită de boierul Cândea Laţcu Mănăstirii Neamț unii cercetători spun că ar fi doar cu puțin mai târzie manuscrisului lui Gavril Uric scris la 1435, iar alții că ar fi o refacere târzie, alcătuită din elemente disparate, nu mai vechi decât epoca lui Ştefan cel Mare.

Formată din plăci legate prin şiruri de inele prinse pe verigi de fier, ea îmbracă coperțile de lemn ale mansucrisului caligrafiat de Gavril Uric la Mănăstirea Neamț. Pe față, scena centrală este *Învierea* (*Coborârea la Iad*) înscrisă într-un cerc. Iisus în mandorlă păşeşte peste porțile iadului, ridicându-i pe Adam şi Eva. Alături, profeți în grupuri compacte de o parte şi de alta a scenei. În colțuri sunt cei patru evanghelişti, în picioare, cu Evanghelia în mână. În partea de sus şi de jos a scenei apar motive florale orientale, întâlnite în decorația moldovenească a veacului a XV-lea, în timp ce chenarul este realizat cu motive de inspirație gotică. Jos, în centru, este plasată inscripția de danie în slavonă „Cândea Laţcu, pârcălab de Haţeg, a ferecat cartea aceasta". Cealaltă față redă *Înălțarea*, temă legată de hramul Mănăstirii căruia îi aparține piesa, cu Maica Domnului între îngeri şi apostoli şi Iisus Hristos în medalion, înălțat de doi îngeri. Sus şi jos vedem un decor vegetal fin gravat şi medalioane cu busturile celor patru evanghelişti. În colțuri sunt fixate în cabuşon patru cristale de rocă ovale, cu rol în susținerea cărții. Ferecătura este lucrată în tehnici diferite: majoritatea scenelor sunt ciocănite şi cizelate, unele sunt turnate, iar altele gravate, motivele ornamentale folosite se întâlnesc şi pe alte alte pise de argintărie din epocă, potire sau pocale.

Viziunea celor două compoziții, simetrice față de un ax central respectă modele ale iconografiei bizantino-slave. Motivele decorative de influență occientală – patrulobi traforați înscrişi în romburi şi frunze de acant de pe baghetele laterale – precum şi finețea detaliilor şi a execuției par să indice un meşter transilvănean.

La fel ca manuscrisul pe care îl îmbracă, ferecătura comandată de pârcălabul Cândea Laţcu se va constitui prin aspectul armonios şi unitar al ansamblului şi prin coerența stilistică a tratării temelor, ca model pentru meşterii argintari moldoveni ai veacului următor.





**Ferecătura raclei Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava, secolul al XVI-lea**

La începutul veacului al XV-lea sunt aduse cu mare fast de la Cetatea Albă la Suceava şi aşezate în biserica Mirăuţilor, de unde vor fi mutate în 1589 la Catedrala Mitropolitană, moaştele unui sfânt martirizat cu un secol mai devreme, Ioan cel Nou din Trapezunt. Evenimentul a fost în sine important, pe lângă evlavia populară pe care a stârnit-o, el a întărit poziţia recent recunoscutei Mitropolii a Sucevei şi implicit pe a statului Muşatinilor în faţa lumii bizantino-balcanice. Această procesiune – relatată de cronicarul Ureche – va fi creatoarea unei adevărate iconografii, mai întâi cu scene din viaţa sfântului, pentru icoanele şi ferecătura de argint aurit realizate pentru racla care urma să adăpostească moaştele, şi mai apoi pentru pictura murală care va include, în mod simbolic, şi momentul primirii moaştelor în cetatea Sucevei de către cler şi voievod.

Pe latura din faţă a raclei, douăsprezece plăci de argint, dispuse pe două registre, redau într-o naraţiune sobră scene din martirajul Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava, însoţite de inscripţii în slavonă. Ele transpun fidel în argint scenele pictate pe faţa principală a raclei.

Într-o compoziţie echilibrată, deşi fragmentată în scene, amintind de sinaxarele pictate în bisericile timpului, pe fundaluri de arhitectură geometrizate sunt înşirate





numeroase personaje purtând costume de factură orientală, dar şi occidentală. Sfântul şi eparhul cetăţii sunt personajele cel mai bine individualizate prin gesturi şi vestimentaţie. Piesele sunt lucrate în tehnica *au repousse*, legătura dintre ele se face prin benzi fine de filigran de argint cu motive florale, amintind de ferecătura crucilor din lemn sculptat.

Abilitatea meşteşugărească a realizării scenelor, îndatorată tehnicilor argintăriei din Răsăritul bizantin, aspectul lor narativ, în care intră pe lângă o bună cunoaştere a iconografiei şi canonului şi o ştiinţă a redării aspectelor cotidiene din viaţa cetăţii, ne pot conduce la concluzia că piesa ar fi produsul unui atelier din mediul bizantin.

Data realizării acestei racle nu a fost stabilită cu certitudine, specialiştii au formulat mai multe ipoteze, şi un fapt până acum acceptat ar fi acela că este posterioară epocii în care a fost scrisă viaţa sfântului (cel mai vechi manuscris cu viaţa Sfântului Ioan cel Nou de la Suceava este din 1439), atunci când cultul său capătă amploare şi începe a fi ilustrat şi în pictura murală, la paraclisul Mănăstirii Bistriţa, la Voroneţ.





# Epilog

Istoria îndelungată a relațiilor directe sau mediate între arta românească şi lumea bizantină începe cu momentul stăpânirii bizantine la gurile Dunării, când pe teritoriul nostru pătrund meşteşugul roman al zidirilor în piatră şi cărămidă la care se adaugă conținutul religiei creştine, strălucirea, fastul şi gustul pentru culoare al Bizanțului. De aici forme ale artei bizantine se vor răspândi şi în celelalte zone de la nord şi est de Carpați.

În perioada următoare, între secolele VII-X chiar dacă dominația bizantină la Dunăre va înceta, amintirea unei culturi înrădăcinate de secole şi pătrunsă adânc în spiritualitatea locuitorilor acestui teritoriu nu poate fi ştearsă, astfel că din epoca migrațiilor ajung până la noi o serie de obiecte de podoabă, piese de cult sau de uz gospodăresc din metal sau ceramică ce păstrează diferite aspecte stilistice şi tehnice îndatorate artei Bizanțului.

Începând cu veacul al X-lea Bizanțul readuce la Dunăre statornicia unei vieți organizate, acum încep să fie ridicate cetăți fortificate, biserici şi mănăstiri care folosesc principiile constructive şi decorative ale artei bizantine. În aceeaşi măsură fastul şi strălucirea unei arte imperiale îşi găseşte ecou în creația locală fie ea bisericească sau aulică.

Treptat, arta de pe teritoriul țării noastre capătă o identitate şi particularități proprii, astfel că în arhitectură sau pictură, în arta metalelor sau a broderiei liturgice, o dată cu secolele XIV-XV meşterii şi atelierele locale găsesc propriile soluții constructive şi au propriile variante de decor, formă şi culoare în creațiile lor. La acea vreme Bizanțul constituia un model pentru toate statele recent create în Răsăritul creştin, era firesc ca şi principii Basarabi şi cei Muşatini să îmbrățişeze şi să adopte structurile politice, instituționale şi culturale ale unei lumi ce nu



va înceta, nici după căderea Constantinopolului să se constituie ca reper. Astfel se conturează o artă românească cu trăsături distincte, rezultat al sintezei între moştenirea bizantină preluată pe filieră constantinopolitană sau sud-slavă şi influenţele venite dinspre arta şi cultura Europei occidentale.

Dar ce era acest Bizanţ al cărui ecou a fost atât de puternic timp de secole? În a sa *Mistagogie* Sfântul Maxim Mărturisitorul vede în dispoziţia spaţială a bisericii ca locaş liturgic, alcătuit din pronaos, naos şi altar, elementele care corespund structurilor fundamentale ale cosmosului (pământ, cer, Dumnezeu), ale omului (trup, suflet, minte), ale acţiunilor sale (practică, contemplativă, mistică), precum şi ale revelaţiei (Vechiul Testament, Noul Testament, Împărăţia eschatologică), fapt ce evidenţiază armonia şi întregul unei lumi construită şi centrată pe trăirea religioasă şi reprezentarea ei. Biserica există pentru a activa unificarea întregii creaţii. Şi pentru că în nici o altă epocă a civilizaţiei şi istoriei formelor Biserica, societatea, cultura nu au fost atât de legate ca în Bizanţ, arta care a preluat această armonie deplină îşi va asigura stabilitatea şi continuitatea peste secole. În cele din urmă, pentru spaţiul românesc, aspectul cel mai profund al relaţiilor şi influenţelor bizantine nu este cel politic, economic sau administrativ; împăraţii bizantini n-au avut niciodată stăpânirea asupra întreg teritoriul locuit de români. Impactul cel mai puternic pe care îl are Bizanţul asupra noastră se produce la nivelul modelării în sens teologic a cultului bizantin şi a vieţii religioase, prin încadrarea românilor în Biserica creştină a Răsăritului Ortodox. Creaţia culturală şi artistică nu va fi decât o consecinţă a acestui fapt. Întreaga artă românească de tradiţie bizantină, cu formele ei, originale sau de împrumut, aulice sau monahale, pleacă de aici, de la această legătură fundamentală. Şi ceea ce a dat identitate unei creaţii întinsă pe o arie mult mai mare decât stăpânirea politică propriu zisă a fost această particularitate: ea era o artă creştină în conţinut şi, de aici pornind, bizantină în formă.

# Bibliografie


*** *Byzantium. Faith and power (1261-1557)*, ed. by Helen Evans, The Metropolitan Museum Of Art & Yale University Press, New York, 2004.

*** *Capodopere din Evul Mediu românesc*, text Anca Lăzărescu, Emanuela Cernea, Carmen Tănăsoiu, Lucreția Pătrăşcanu, Oana Pădurețu, Bucureşti, 2006.

*** *De la Dunăre la Mare. Mărturii istorice şi monumente de artă creştină*, Galați, 1977.

****Istoria artelor plastice în România*, vol. I, sub îndrumarea lui George Oprescu; colectiv: Virgil Vătăşianu, Radu Florescu, Emil Lăzărescu, Maria Ana Musicescu, Dumitru Năstase, Paul Petrescu, Răzvan Theodorescu, Sorin Ulea, Teodora Voinescu, Bucureşti, 1968.

****The Oxford Dictionary of Byzantium*, ed. by, Alexander P. Kazhdan, Alice-Mary Talbot, Anthony Cutler, New York & Oxford, 1991.

*** *The Oxford History of Byzantium*, ed. by Cyril Mango, Oxford & New York, 2002.

Barbu, Daniel, *Manuscrise bizantine în colecții din România*, Bucureşti, 1984

Barbu, Daniel, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Bucureşti, 1986.

Barnea, Ion, *Arta creştină în România*, vol. I (secolele III-IV), vol. II (secolele VII-XIII). Bucureşti, 1979 şi 1981.

Barnea, Ion, „Reprezentarea labirintului pe monumentele rupestre de la Basarabi", *Studii şi cercetări de istorie veche*, 1, 1963.

Barnea, Ion; Iliescu, Octavian; Nicolescu, Corina, *Cultura bizantină în România,* Bucureşti, 1971.

Barnea, Ion; Ştefănescu, Ştefan, *Din istoria Dobrogei III. Bizantini, romani şi bulgari la Dunărea de Jos*, Bucureşti, 1972.

Bauman, V. H., „Nouveaux témoignages chrétiene sur le limes Nord-Scythique: La Basilique a martyrium de basse epoque romaine découverte a Niculiţel", *Dacia*, XVI, 1972.

Daşcov, S B., *Împăraţi bizantini*, trad. rom, Bucureşti, 1999.

Elian, Alexandru, „Moldova şi Bizanţul în secolul al XV-lea" în *Cultura moldovenească în timpul lui Ştefan cel Mare*, culegere de studii îngrijită de Marcu Beza, Bucureşti, 1964.

Grabar, André, *La peinture byzantine*, Geneva, 1953.

Loverance, Rowena, *Imperiul bizantin*, trad. rom, Bucureşti, 2008.

Lowden, John, *Early Christian & Byzantine art*, London, 1997.

Matsoukas, Nikolaos, *Istoria filosofiei bizantine*, trad. rom., Bucureşti, 2003.

Meyendorff, John, *Teologia bizantină*, trad. rom, Bucureşti, 1996.

Musicescu, Ana Maria; Dobjanschi Ana, *Broderia veche românească*, Bucureşti, 1985.

Nicolescu, Corina, *Argintăria laică şi religioasă în Ţările Române (sec. XIV-XIX)*, Bucureşti, 1968.

Nicolescu, Corina, „Începuturile artei feudale din ţara noastră în lumina ultimelor descoperiri arheologice", SCIA 1, 1959.

Nicolescu, Corina, *Icoane vechi româneşti*, Bucureşti, 1976.

Nicolescu, Corina, *Moştenirea artei bizantine în România*, Bucureşti, 1971.

Rice, David Talbot, *Art of the Byzantine era*, London, 1963.

Runciman, Steven, *Căderea Constantinopolului*, trad. rom., Bucureşti, 1971.

Ştefănescu, I. D., *Autels, tissus et broderies liturgiques dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bucureşti, 1944.

Ştefănescu, I. D., „Arta Balcanilor şi arta religioasă a Țărilor Româneşti", *Revista istorică română*, vol. III, fasc. I, 1943.

Tanaşoca, Nicolae Şerban, *Bizanțul şi românii*, Bucureşti, 2003.

Tenace, Michelina, *Creştinismul bizantin*, trad. rom., Bucureşti, 2005.

Theodorescu, Răzvan, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (sec. X-XIV)*, Bucureşti, 1974.

Theodorescu, Răzvan, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos*, Bucureşti, 1976.

Treadgold, Warren, *O scurtă istorie a Bizanțului*, trad. rom., Bucureşti, 2003.

Vasiliu, Anca, *Monastères de Moldavie, XIV-XVI. Les architectures de l'image*, Bucureşti, 1998.

Vătăşianu, Virgil, *Istoria artei feudale în Țările Române*, vol. I, Bucureşti, 1959.

Vătăşianu, Virgil, *Pictura murală din Nordul Moldovei*, Bucureşti, 1974.

**TEXT:** monahia Atanasia Văetişi

**FOTOGRAFII:** NOI Media Print

**REDACTARE:** Emil Stanciu

**GRAFICĂ:** Ioana Bita Giulea – Bidimensional

**DTP:** Gabriel Nicula

**EDITOR:** Adrian Manafu

**COORDONATOR PROIECT:** Arpad Harangozo

tipărit la "Alföldi Printing House Hungary"


str. Petru Maior Nr. 9
sector 1, Bucureşti
tel.: 021 222 07 43
fax: 021 222 07 86
e-mail: nmp@nmp.ro
www.nmp.ro